

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

"L'immagine di me voglio che sia". Guido Gozzano cento anni dopo

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1677167> since 2018-09-24T11:20:05Z

Publisher:

Edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

I libri di «Levia Gravia»

Collana diretta da Mariarosa Masoero e Giuseppe Zaccaria, n. 19????

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica.

“L’immagine di me
voglio che sia”

Guido Gozzano cento anni dopo

a cura di

Mariarosa Masoero



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume pubblicato con il contributo ????

© 2017

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

via Rattazzi, 47 15121 Alessandria

tel. 0131.252349 fax 0131.257567

e-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica di Francesca Cattina

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-???-?

INDICE

	<i>pag.</i>
Giorgio Bárberi Squarotti, <i>Premessa</i>	0
Gilberto Lonardi, <i>Introduzione</i>	0
Giulio Ferroni, <i>Gozzano e il Novecento</i>	0
Ugo Nespolo, <i>Illustrare Gozzano.</i> <i>Saltellando qua e là alla ricerca delle fonti</i>	0
Andrea Rocca, “ <i>Un gros meuble à tiroirs</i> ”. <i>Gli scartafacci di Guido e le seduzioni della ‘musa del tempo che fu già’</i>	0
Valter Boggione, <i>Gozzano e la citazione: il caso Leopardi</i>	0
Gianfranca Lavezzi, <i>Giochi di sillaba e di rima:</i> <i>sulla metrica di Guido Gozzano</i>	0
Manuela Manfredini, <i>Alcune considerazioni</i> <i>sulla lingua poetica di Gozzano</i>	0
José Muñoz Rivas, <i>Il canto popolare nell’opera di Guido Gozzano</i>	0
Giuseppe Zaccaria, <i>Gozzano in versi e in prosa: l’ironia postmoderna</i>	0
Bruno Quaranta, <i>Gozzano esule a Torino</i>	0
Matilde Dillon Wanke, <i>Un’idea di leggerezza</i> <i>nella «quête senza fine» delle fiabe</i>	0
Pompeo Vagliani, <i>Fiabe d’autore</i>	0
Lorenzo Mondo, <i>Davanti alla guerra</i>	0

	<i>pag.</i>
Claudia Gianetto, <i>Il cinema ai tempi di Gozzano: le fiabe e i film perduti</i>	0
Stefano Baldi, <i>Due collaborazioni di Guido Gozzano con i musicisti</i>	0
Tavola rotonda: <i>Gozzano e la poesia di oggi.</i> Coordina Gian Luigi Beccaria Intervengono: Umberto Fiori, Alessandro Fo, Fabio Pusterla, Enrico Testa, Patrizia Valduga	0
Paolo Mauri, <i>Gozzano tra cronaca e storia: l'amicizia con Mario Vugliano, Giulio Gianelli e Giovanni Cena</i>	0
Anna Nozzoli, <i>Su Montale lettore di Gozzano</i>	0
Franco Contorbia, <i>Per un carteggio che non c'è</i>	0

Giorgio Bárberi Squarotti

PREMESSA

Ecco Gozzano, un'altra volta ancora: sì, per il rito dell'anniversario, ma il fatto è che è un autore vivo e vitale sempre, e non ha bisogno di calepini per tirare fuori nell'anno il nome, le vicende, la bibliografia, scuotendone via la polvere. Gozzano è un punto di riferimento della poesia del Novecento (non soltanto italiana), ma anche d'oggi, dal momento che tanti versificatori lodati e premiati pretendono astutamente o semplicemente ripetono a cent'anni di distanza analoghe conversazioni con la minima e banale realtà quotidiana, ma ahimè senza ironia, senza l'eco vera della poesia eterna del tempo che fu, senza il sapore supremo dell'antifrasi che è l'altro alternativo aspetto del sublime. Altri (è vero) alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento in Italia ha scelto tale forma di poesia, come il D'Annunzio del *Poema paradisiaco* e Graf, ma Gozzano ne rimane l'emblema esemplare ben difficile e nuovo in assoluto se è necessario invocare il buon Dio che lo conservi (e "pare", cioè sembra, ma anche "appare" e tale non è proprio in virtù dell'antifrasi, quella dello scolare che la serva un poco corregga). È bene non lasciarsi ingannare da tale apparenza: è ben altro, è un'idea di poesia fortemente alternativa rispetto a quella lirica o celebrativa o narrativa e altri generi ancora di quel tempo, di sempre. E non si dimentichi che le farfalle dell'incompiuto poema più tardo di Gozzano non ha nulla a che vedere con la scienza più o meno divulgativa, ma è una grande indagine della nascita e della morte, se la farfalla è la metafora dell'anima. Il convegno torinese, come è d'obbligo, è notizia e interpretazione, perché la letteratura, come tutte le arti, non si conclude mai, è antica e nuova, è scoperta e riscoperta dei suoi messaggi, delle sue lezioni. Dopo, sapremo altro ancora di Gozzano, con stupore e con la soddisfazione di tanta conoscenza; e l'interpretazione e le notizie andranno avanti sul fondamento dei discorsi attuali per ulteriori sviluppo e scoperte o revisioni. Ogni ricerca critica e filologica porta alla speranza e al futuro, ma intanto è un punto fermo di conoscenza, come è accaduto nei convegni del passato e nelle indagini del secolo e ora in corso altrove. Posso allora concludere citando i tre studiosi che, nel corso degli anni, hanno segnato in diverso modo anche oppositivo

e contraddittorio l'interpretazione dell'opera di Gozzano: Giovanni Getto, Edoardo Sanguineti, Marziano Guglielminetti. È un omaggio cordiale e commosso perché sono la testimonianza del perché siamo a leggere, a rileggere, a commentare, a studiare l'opera di Guido Gustavo Gozzano.

Gilberto Lonardi
INTRODUZIONE

1. Ci sono i grandi classici, da Dante a Manzoni e Leopardi, e forse oltre; e ci sono i piccoli maestri, i classici che tali sono, ma non così imponenti: nessuna ansia, nessuna angoscia dell'influenza, da parte loro, a carico del dopo. Il loro dono è quello di venirci incontro in modo più disteso, magari più immediatamente familiare e simpatico. Altre civiltà ne dispongono in maggior numero. Da noi la sovrana triade dell'inizio a lungo, per secoli, ha minacciato, non dico di morte in culla, ma di vita grama ogni nascita, ogni creatura che, in Italia, abbia conosciuto come una necessità l'avventura dello scrivere, del fare poesia, del pensare il mondo e se stessi in poesia. Diceva più o meno Montale, eccolo un altro grande classico italiano – e perdoniamogli un tanto di esagerazione –: c'è Dante, alle nostre spalle, e ha prosciugato o quasi il serbatoio della benzina.

2. Ebbene, tra i classici, dicevo, non così intimidenti, della nostra civiltà letteraria, un posto di spicco spetta certo a Guido Gozzano. Un classico «con le mani in tasca». Sappiamo *come* questo «consapevole di sé» si sia destreggiato abilmente per non essere soffocato in cuna dai Grandi Fantasmi della nostra letteratura: molto, anche troppo omaggiandoli, e, insieme, molto *attraversandoli*. Io quel *come* l'ho appreso soprattutto leggendo le lontane pagine di Montale su Gozzano: del 1951 e tuttora splendide, anche per come ci parlano di Montale medesimo.

Di Gozzano sono specialmente, osserva Montale, l'*attraversamento* del fasto e del lusso verbale anzitutto dannunziano, l'effetto di *choc* all'incontro-scontro dell'alto col basso, il timbro *sicuro* della sua poesia: una *sicurezza* figlia, glosse-rei, del perimetro e del limite... Che vuol dire, fatto importante nella storia della poesia italiana – e importante mentre si annunciavano, mettiamo, lirici, pur tra loro diversissimi, come Ungaretti o come lo stesso Saba, cioè il riproporsi ad alto livello, secondo un dettato nuovo, nuovissimo, della grande tradizione dell'io lirico – smarcarsi da ogni epifania storica proprio dell'Assoluto-in-lirica.

Queste che dicevo poco fa e altre di Montale, che comunque disponeva di alcuni bravi suggeritori, erano altrettante 'messe a fuoco' memorabili. E a quelle

sue precisazioni devono molto i lettori che seguirono. Erano in debito con lui, se non sbaglio, anche gli interventi che miravano a stabilire una decisa frattura nel consenso – da quasi subito accomunante personaggi tra loro ben diversi, come, mettiamo, Renato Serra e un Anonimo che potrebbe chiamarsi, se ha visto bene Guglielminetti, Antonio Gramsci –: penso qui alle pagine di Pasolini, ormai del 1973. Una presa di posizione, la sua, esemplarmente bifronte: come di chi tenga a bada la simpatia arrampicandosi sul muro del dispetto.

3. Mi sono chiesto, in questi giorni, rileggendo Gozzano e non dimenticando, per esempio, quel *La Fontaine* che piaceva al Gozzano favolista – quel *La Fontaine* cui si usava attribuire un motto come «*Glissez, mortels, n'appuyez pas*», ad accompagnare un'illustrazione di *patineurs*, di pattinatori sul ghiaccio, che il poeta indimenticabile di *Invernale* poteva avere in mente, incontrandolo forse nella francese «*Gazette anecdotique*» dell'anno 1884 –, quanto anche tutta una cultura di Francia poteva essere presente al Gozzano poeta: anche per suggestioni semi-nascoste, qui tra parola e figura. Dal motto che citavo, «*Glissez, mortels, n'appuyez pas*», sembra a me che spunti la *silhouette* dell'indomita pattinatrice (un'antenata non meno sportiva della però non così imperiosa, per niente così *femme fatale*, Esterina montaliana) che sfida, leggera, il ghiaccio del Valentino, e infine sibila un «*Vile!*» – a sua volta copertamente dannunziano – a Guido: il quale resta invece *appuyé*, ben appoggiato, aggrappato alla terraferma. Un inetto che, in altra famosa poesia gozzaniana, «supino nel trifoglio», non sa o anzi non vuole cogliere il «quatrifoglio», che pure è lì, a portata di mano e, chissà, di fortuna vitale.

E così pure mi sono chiesto, a proposito non di Francia, ora, ma di Germania, e precisamente a proposito non di Arturo e Federico, ma del Werther goethiano, quanta sia la frizione di Guido appunto con Werther, non solo a ovvio proposito di un nome famoso che rimbalza dall'uno all'altro, quello di Carlotta (vedi *L'amica di nonna Speranza*), ma riguardo a una più interna e direi strategica prospettiva. Il gusto 'da virtuoso', e già parecchio francese, dello *choc* – le «camicie» in rima con «Nietzsche» –, cui già rinviava Serra e di cui parlava con particolare efficacia Montale, il piacere di accoppiare da vicinissimo, per esempio, nella *Signorina Felicita*, l'antico, le statue antiche, «le Stagioni camuse e senza braccia», con i prodotti dell'orto, «i porri e l'insalata», quanto devono a Werther che legge Omero? Legge l'*Odissea*, l'Antico per eccellenza, il sublime Antico, ma intanto lo fa rimare con tutt'altro, lo familiarizza e intimizza, se ci fa sapere che lo legge mentre, in cucina, sgrana i piselli, altri prodotti dell'orto, in vista della sua cena solitaria...

4. Cito e solo cito una gazzetta francese, o ricordo Goethe, perché ha qualcosa o molto di europeo, in quella Torino francese ed europea, la curiosità stessa a largo giro di Gozzano, in varie dimensioni e lungo molte prospettive, cui questo convegno guarderà: ricordo le altre iniziative connesse al convegno, in attesa della nostra attenzione. Ma a proposito di respiro europeo e specie francese, o belga-francese, dovrei fare ancora il nome di Montale, per quella sua equivalenza perentoria che valeva anche a collocare Gozzano, se ce n'era bisogno, in un sistema di riferimenti europei, o diciamo in un sistema almeno italo-francese-tedesco: come Baudelaire sta a Hugo, osservava Montale, o come Debussy sta a Wagner – rimisurandolo in profondo, ma anche accogliendone la lezione – così Gozzano sta a D'Annunzio.

Non, la sua, una poesia monocroma, en *grisaille*. Ma un poeta, Montale guarda soprattutto ai *Colloqui*, che avvolge una «materia psicologicamente povera» con un «manto sontuosamente *négligé*»: con una «sostanza verbale» che D'Annunzio gli insegna quanto possa essere «plastica [...], ricca, gioiosa, compiaciuta».

5. Gozzano è vissuto poco, e lui sapeva – lo apprendeva quotidianamente – il suo destino. Ma non gli si adatta nessun *cliché* sospirioso: quasi per niente l'etichetta di crepuscolare; o non lo stampino, se resta solo uno stampino mitologico, leopardiano. Del resto, a salvarlo e quasi subito dalla deriva critica è stata una sua meritata fortuna: una *non* piccola schiera di lettori intelligenti. Tra loro, poi, e qui stupisce la continuità e anche la quantità, i suoi lettori e critici piemontesi, quasi sempre della grande tradizione universitaria torinese, da Getto – con quel suo fine gusto molto nutrito di letture francesi, dunque in circolo con Gozzano –, a Bárberi Squarotti, a Guglielminetti, caro amico che non c'è più, a Sanguineti, altro purtroppo assente involontario, e di scuola, anche se non di nascita, parecchio universitario-torinese; ... fino a Mondo, a Beccaria, a Zaccaria, fino a Masoero, che qui a Torino capeggia il Centro-Studi dedicato a Gozzano e Pavese. Cui allego Contorbis, che – lo preciso prima che lui, precisissimo, mi corregga –, è non torinese ma comunque un piemontese di Novi Ligure. Ai nomi che ho citato, e non pochi altri dovrei ricordare e, certo, non solo piemontesi (il novarese, e amico di Gozzano, Calcaterra, per esempio, professore universitario soprattutto a Bologna, ma anche, ora, per un altro esempio, il milanese Rocca), spetta se Gozzano è stato trattato assai bene, spesso ad alto livello, dalla critica.

Ma Gozzano è piemontese e torinese come e quanto è – e tuttora spero, ma con qualche giustificato dubbio, che sia – felice proprietà dell'intero paese Italia. Anche perché è fra gli ultimi, osservava Croce, che però lo accomunava, dio mio, a un Chiesa, di cui sia possibile imparare a memoria la poesia, o suoi

momenti. (Ecco il modo regio che ha la poesia per 'entrare nel pubblico', come a lungo è accaduto, 'altro tempo', al melodramma e all'opera; e come poi, ma, direi, ora sempre meno, alla canzonetta; obietterei, però, che questo modo regio perdura poi fino alla poesia di certo Ungaretti e di certo Montale, mentre la scissione interviene, non mai davvero radicale, nel séguito).

6. Vale allora simbolicamente qualcosa il fatto che la parola passi, stamane, inaugurando, da Bárberi (da un suo scritto inviato per l'occasione) a Ferroni. Da un torinese (gli mando un saluto affettuoso) a un romano. Due voci, semplicemente, nazionali. Gozzano è stato presto investito dall'affetto a sua volta nazionale, e la durata dell'affetto voglio crederla, o piuttosto *vorrei* crederla non intaccata dal presente, toccabile declino italiano. Un declino che si traduce anche nello smarrirsi della coscienza del nostro paese, e che anzi fa tutt'uno con quello smarrimento. Con l'allontanarsi progressivo di ogni consapevolezza di una tradizione non sempre, ma, per punte alte, luminosa; di un tesoro da difendere e da amare. Difesero quel tesoro, in altri tempi, pur così diversi dai nostri, altri lettori, altri difensori della nostra civiltà e lingua letteraria: certi e magari miopi puristi di primo Ottocento, o il gran De Sanctis, o la Scuola storica. E ancora dovrei, allora, a proposito di quest'ultima, ricordare Torino... ma mi fermo.

Non prima però di augurarmi che questo convegno venga a proposito anche per tenere sveglia e anzi per corroborare la nostra attenzione non solo a Gozzano, ma alla civiltà che, secondo strategie e modi genialmente suoi, Gozzano rappresenta e illustra. Sono i modi della parodia – ma la dico tale coi musicisti, che non usano obliquamente questa parola –, o le strategie dell'attraversamento, dell'ironia, del falsetto, del verso che ama narrare e sfiora la prosa, della maschera dialogica e teatrale.

Un cordiale grazie a chi sapientemente ha organizzato questo incontro, un saluto a chi parlerà stamane, domani e sabato, e a coloro che parteciperanno ascoltando e dialogando.

Giulio Ferroni
GOZZANO E IL NOVECENTO

È lo stesso Gozzano a suggerirci una ironica presenza di se stesso in quel Novecento che non vivrà, nel polimetro *L'ipotesi*: vi si proietta oltre le «soglie» su cui sente affacciarsi «la Signora vestita di nulla», verso una tranquilla estate del 1940 (senza poter immaginare che quella sarebbe stata l'estate dell'ingresso dell'Italia nella seconda guerra mondiale):

Quest'oggi il mio sogno mi canta figure, parvenze tranquille
d'un giorno d'estate, nel mille e... novecento... quaranta.

(Adoro le date. Le date: incanto che non so dire,
ma pur che da molto passate o molto di là da venire.)

Un'ulteriore proiezione verso il più tardo Novecento viene poi suggerita da Eugenio Montale nel famoso saggio del 1951, che, di fronte a quella che gli pare una consacrazione di Gozzano a "classico" («servito di barba e parrucca» nell'edizione di Calcaterra e De Marchi), presenta il proprio scritto come un tentativo «di indovinare quello che potrà essere» il giudizio dei posteri, ironicamente aggiungendo: «Dico di indovinare; e si sa che non sempre gli indovini divinano il vero». È certo peraltro che il saggio di Montale si è posto come essenziale punto di riferimento per i ricchissimi sviluppi della critica successiva, che qui a Torino ha avuto gli esiti più essenziali, da Sanguineti a Bárberi Squarotti a Guglielminetti a Beccaria: in primo luogo con l'indicazione del fondamento della sua poesia «sullo *choc* che nasce tra una materia psicologicamente povera, frusta, apparentemente adatta ai soli toni minori, e una sostanza verbale ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé» e con l'asserzione secondo cui «egli fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse (com'era necessario e come probabilmente fu anche dopo di lui) ad *attraversare D'Annunzio* per approdare a un territorio suo».¹

¹ E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1270-1280 (a p. 1276 e a p. 1279).

Montale del resto si riconnetteva al rilievo che la poesia di Gozzano aveva avuto per la stessa fase iniziale della propria stessa poesia: quando nel suo mondo così specifico e definito («fu l'unico dei poeti del suo tempo che sapesse lasciarci in un breve canzoniere un suo compiuto ritratto», nota ancora Montale),² Gozzano aveva sollecitato notevole attenzione critica, nell'atto stesso in cui si lasciava leggere da un pubblico molto ampio (così più tardi Giorgio Caproni lo avrebbe ricordato come l'ultimo poeta ad aver avuto un vero pubblico).³

C'è comunque un che di contraddittorio nella circolazione e successo novecentesco dell'opera di Gozzano, e negli stessi modi in cui la poesia del secolo scorso si è trovata a fare i conti con lui: c'è chi lo percepisce come l'«ultimo» esponente della tradizione ottocentesca, con il suo esercizio di un linguaggio ancora non toccato dalla rottura degli equilibri comunicativi, con il suo disegno di un mondo ben individuabile e riconoscibile; e c'è al contrario chi lo proietta integralmente verso la modernità poetica, per la sua ironizzazione e rovesciamento dell'orizzonte lirico, per i termini in cui dà voce ad un'estrema «perdita d'aureola». Nella critica e nella percezione dei poeti del Novecento è stato alternativamente messo in rilievo il suo sguardo verso il passato o la sua apertura verso il futuro: se ne può avere documento ancora, al di là del saggio di Montale, nella proiezione novecentesca di un saggio del 1954 di Sergio Antonielli, *Guido Gozzano e la poesia del Novecento*,⁴ che insiste sul suo orizzonte antidannunziano e antiromantico e sul suo essere partecipe «del clima di disagio spirituale da cui è pur nata la migliore poesia della prima metà del secolo» e della «novecentesca civiltà della critica», e nella contestazione fattane da Arcangelo Leone De Castris, che vede dannunzianesimo e romanticismo sentimentale come connaturati in un Gozzano, il cui dramma personale, disposto su di un'«esile trama morale», non avrebbe la qualità di un «dramma storico»,

² *Ivi*, pp. 1272-1273.

³ «Voglio soltanto sottolineare che, dopo Gozzano, il quale pur rimanendo poeta indubitabile è stato l'ultimo a riuscire ad avere un pubblico, e quindi ad essere un poeta funzionante anche sulla media dei suoi contemporanei nonostante i semi di poesia futura ch'egli conteneva, oggi fra poeta e pubblico s'è prodotto uno iato (non vi è più parità fra richiesta ed offerta, ammesso che vi sia ancora una diffusa richiesta), e d'una gravità tale da permettere che perfino uno dei cosiddetti uomini di cultura (un regista, l'ho ascoltato l'altro giorno in un'intervista televisiva) abbia potuto confessare senza il minimo impaccio di leggere molto poco i poeti, preferendo ad essi i romanzieri, ed ancor più gli storici», *L'età dell'oro*, «Il Punto», 27 gennaio 1962, ora in *Prose critiche*, III, 1959-1962, a cura di R. Scarpa, Torino, Nino Aragno Editore, 2012, pp. 1527-1528. Ma quanto ben diversa e certo ben più «grave» la situazione di oggi!

⁴ «Belfagor», IX, 1954, 5, pp. 521-535, poi in *Aspetti e figure del Novecento*, Parma, Guanda, 1955.

rimanendo estraneo alla forza conoscitiva del maggiore «decadentismo».⁵ Al di là di opposizioni di questo tipo, gli studi degli ultimi decenni hanno ricondotto in modo sempre più evidente Gozzano a una sensibilità e a una prospettiva integralmente implicate nella cultura della «crisi» novecentesca: un orizzonte critico che può essere identificato su linee diverse e fissato su formule diversamente calzanti, come quella suggerita da Natale Tedesco di partecipazione ad una «condizione crepuscolare» (il che non implica una sua diretta qualificazione della sua poesia come «crepuscolare») o quella più circostanziata avanzata da Marziano Guglielminetti di «scuola dell'ironia» (in cui Gozzano viene a figurare come vero e proprio caposcuola).

È stata del resto la suggestione del ritmo narrativo della sua poesia, delle sue scelte linguistiche e delle strategie di abbassamento che le accompagnano ad agire su poeti e scrittori diversi, a cui sembra aver suggerito un modello di disappropriazione, di gestione laterale della parola: Gozzano, anche quando non traspaiono diretti echi, immediate tracce intertestuali, ha agito come la iniziale riserva dislocante della poesia del Novecento, come una messa in guardia da ogni autosufficienza della voce lirica, da ogni sua pretesa di purezza e assolutezza, da ogni residuo sacrale e sacerdotale, e come una riconduzione della poesia stessa alle apparenze dell'esistere, al diretto confronto con i tempi e lo spazio del reale, alle oscillazioni del sentimento e del malessere quotidiano. È stato un punto di confronto per ogni ritorno di poesia narrativa e per ogni ironizzazione del poetico, per ogni deviazione dai codici lirici: «poesia verso la prosa», insomma, in termini che comunque escludono ogni investimento di valore e di aura nelle forme dell'esistere (quindi su di un versante opposto a quello occupato dalla poesia del coetaneo Saba). A parte suggestioni e consonanze con i poeti più vicini, da Govoni a Moretti a Sbarbaro e altri, balza ovviamente in primo piano la varia eco che Gozzano lascia nel Montale degli *Ossi*: e certo non si può non sentire qualche traccia di Gozzano nello stesso orizzonte del «vecchio giovane», così acutamente indagato da Lonardi, mentre più in particolare si individuano tangenze come la ripresa della rima «case»/«cimase» di *Felicità raggiunta*, dall'occorrenza al singolare de *La signorina Felicita*, vv. 19-22, e già due volte in *L'amico delle crisalidi*, vv. 2-3 e 41-43. Quest'ultimo testo, apparso sulla «Riviera ligure» dell'agosto 1909, con le relative associazioni tematiche, può peraltro approdare, insieme a quanto allora noto delle epistole su *Le Farfalle*, a una lirica della sezione *Meriggi e ombre*, intitolata appunto *Crisalide*, della

⁵ Guido Gozzano e il Novecento, in *Decadentismo e realismo. Note e discussioni*, Bari, Adriatica, s.d. (ma 1959).

primavera/estate 1924. E ancora nell'ultimo pezzo di quella stessa sezione, *Incontro*, dell'agosto 1926, il rilievo centrale del tema della «tristezza» (dall'*incipit* della prima strofa «Tu non m'abbandonare mia tristezza» a quello della quarta «Se mi lasci anche tu, tristezza, solo») sembra esplicitamente chiamare in causa, come ha notato Natale Tedesco,⁶ i termini in cui in *L'ultima infedeltà (I colloqui)* la «tristezza» viene invocata come compagna, nell'amarezza del suo dileguarsi, fino alla finale esclamazione «Ah! veramente non so cosa / più triste che non più essere triste!». Tralasciando altri possibili sondaggi nel primo Montale,⁷ si dovrà però constatare come la dimensione ironica, con l'abbassamento della poesia, dell'esistenza, dell'orizzonte sociale, di tutta la poesia montaliana a partire da *Satira*, nel suo essenziale passaggio “verso la prosa”, possa far trasparire una ulteriore presenza di Gozzano, da più punti di vista, anche negli atteggiamenti di disinganno molto *blasé* e nello stesso presupposto di una vita vissuta «al cinque per cento» (che può far pensare all'*incipit* di *Salvezza*, ne *I colloqui*: «Vivere cinque ore? / Vivere cinque età? ...»).

Percorrendo il Novecento, l'attenzione a Gozzano viene a disporsi fuori dall'orizzonte ermetico o in acquisti ad esso tangenziali: ben noto l'impegno del giovane Sereni, con la tesi di laurea redatta proprio su Gozzano, e una possibile anche se sfuggente sua presenza in *Frontiera* e in certi snodi de *Gli strumenti umani*.⁸ Sotto il segno della narratività si può chiamare in causa Bertolucci, in gioventù appassionato lettore di Gozzano; sotto quello dell'immagine ironica della “vita” Giudici, anche se poi la sua commemorazione di Gozzano per il centenario del 1983 sembra tendere ad un giudizio un po' riduttivo («Poeta del luogo comune, filtrato al vaglio di una mite e tutta subalpina ironia»), divagando poi verso il racconto di una deludente visita al Meleto e sull'effetto di una

⁶ *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 111-112.

⁷ Cfr. tra l'altro i suggerimenti di Sanguineti nel saggio *Montale e la mitologia dell'“inetto”*, in *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 227-240 (alle pp. 232-234).

⁸ Nello scambio epistolare con Luciano Anceschi, a proposito della pubblicazione di *Frontiera* (1941) e delle recensioni pubblicate, Anceschi (lettera del 15 luglio) nota che gli pare che nessuno ha ricordato «nella giusta misura l'esperienza di Gozzano». Così Sereni risponde il 23 luglio «Tu parli di Gozzano. Sta a vedere da che punto di vista. Sento che puoi avere largamente ragione: quanto a me sento di non poterti rispondere in modo preciso perché è un fatto da me incalcolabile. Ma tu, che mi hai seguito fin da principio (e prima d'allora le mie poesie erano in buona parte gozzaniane), puoi dirlo e sopra tutto documentarlo a ragion veduta. E in questo senso il nome di Rilke avanzato da Bo sarebbe coerentissimo con quell'origine più remota, segnerebbe il mio punto di progresso rispetto a quell'origine...», V. Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983*, a cura di B. Carletti, prefazione di N. Lorenzini, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 110-112.

probabile firma di Sbarbaro nel registro dei visitatori, che sembrava invitare a voler «un po' bene» al «Caro Guido».⁹ Ma la dimensione ironica ha agito più esplicitamente, su di una linea “straniante”, verso un disincantato disegno di sé e dell’orizzonte intellettuale, nel più ampio svolgimento della poesia di Sanguineti, non a caso acuto interprete di Gozzano, in prospettiva radicalmente critica verso ogni assolutizzazione della poesia e della vita: già negli anni Settanta, almeno da *Postkarten*, ma già con precedenti avvisaglie, la poesia di Sanguineti tende sempre più verso un abbassamento di sé, una riduzione che viene a toccare e implicitamente a contestare le stesse prospettive teoriche e militanti “avanguardistiche”, gli orizzonti culturali e politici, che nell’orizzonte critico e politico l’autore continuava tenacemente a propugnare. La fedeltà alle istanze della neoavanguardia e la conseguente scelta marxista vengono così come a stemperarsi, a correggersi, a contemplarsi in una perplessa fissità, in una figura di sé sempre sospesa, interrogante, tra sopravvissuto, reduce, beffardo esibitore della vacuità dell’io, delle maschere di sé e della propria dimessa corporeità, ostinatamente immerso tra i sempre più fitti residui delle occorrenze culturali contemporanee: fino a immagini di sé riconducibili al «morto al mondo» di *Una risorta* (anche se con un di più di indifferente giocosità, con una maschera di allegro cinismo).¹⁰ Nei paraggi della neoavanguardia, ma al di là dello spazio più circoscritto della poesia, Gozzano agisce fortemente nella scatenata curiosità descrittiva di Alberto Arbasino, nella sua passione per l’accumulo di oggetti di ogni sorta, in composizioni dilatate, moltiplicate, estenuate, in deliquescenti crogiuoli verbali. Nella fagocitante serialità arbasiniana fa capolino più volte l’eco dell’oggettistica gozzaniana, tra «buone cose di pessimo gusto» e consunti proliferanti scarti di realtà, residui di un orizzonte pubblico, tracce degli infiniti piani della comunicazione corrente, che si dilatano in un consumarsi infinito e senza fondo. Questa attenzione per Gozzano è direttamente esibita in uno dei testi de *La Belle Époque per le scuole*, nell’edizione 1977 di *Certi romanzi*, *Lo spazio di Guido Gustavo*, che, dopo un non peregrino parallelo con Marinetti,¹¹ viene quasi a rimproverarlo di essersi fermato al *kitsch* e di non essere appro-

⁹ Gozzano, un centenario, in *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 169-172

¹⁰ Cfr. A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, pp. 97-109.

¹¹ «Guido Gustavo, infatti, si appropria di tutto il passato prossimo, mentre Filippo Tommaso si annette l’intero futuro anteriore. Nuotano tutt’e due, nervosamente, nel più deliquescente Liberty, ma rifiutandolo con accanimento: l’uno, per ricercare le forfore della nonna morta in fondo ai tiretti del comò o sotto le campane di vetro sul controbuffet; l’altro per puntare le sue macchinette che fanno tric trac contro il Gotico e il Rococò» (*Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 255-258, a p. 256).

dato ad una sorta di *camp*, che gli avrebbe fatto anticipare di mezzo secolo un Truman Capote: ma per Arbasino questo era in fondo un modo di riconoscere in Gozzano uno dei propri essenziali maestri. Tutta personale, refrattaria ad ogni collegamento di gruppo, l'avanguardia di Carmelo Bene sfiora Gozzano tra gli emblemi del *bric à brac* culturale su cui dispone la propria sontuosa dilatazione dell'immaginario, la propria vertiginosa contaminazione tra l'eroico, il patetico, l'ironico, il parodico, la trionfale estenuazione del gesto, della voce, del movimento, del colore: così nel film *Nostra Signora dei Turchi* entro una situazione erotica viene a disporsi un'assorta e sospesa pronuncia di una strofa de *La signorina Felicità*.

Più sparsi sono forse i segni della presenza di Gozzano nelle generazioni successive: echi egli lascia certamente nel vario riproporsi di istanze ironiche, di disposizioni narrative, di attenzione all'evidenza degli oggetti, di distanziamento dalla liricità. Posso pensare tra l'altro a esiti molto lontani tra loro (assolutamente opposti) come quelli di Valentino Zeichen, con la sua disposizione a sfiorare la sostanza aerea, sfuggente, l'indefinita evanescenza dell'esistenza e delle forme culturali, e di Patrizia Cavalli, con il suo sguardo perplesso e sospeso alla dimessa continuità dell'esistere.

Tornando un po' indietro nel Novecento, occorre comunque osservare che particolare attenzione alla poesia di Gozzano hanno prestato anche autori lontani da ogni prospettiva di abbassamento ironico, come in primo luogo Pierpaolo Pasolini: la sua recensione all'edizione delle *Poesie* curata da Sanguineti, apparsa su «Tempo» il 5 agosto 1973, prende avvio da un inedito parallelo tra Gozzano e Kafka, sotto il segno dell'amore per la donna e della loro condizione di malati con esito di impotenza: e insiste sul carattere narrativo, di sostanza naturalistica, della sua poesia, e sui suoi effetti teatrali. Guarda con distacco a quello che gli pare il «gusto parodico» di Gozzano, ricollegandolo a qualcosa di meschino e di ingrato, con ragioni che in ultima analisi riconducono all'orizzonte sessuale («l'ossessione del sesso femminile aveva tolto a Gozzano ogni forma di omoerotia, cioè di reale fraternità umana, riducendolo – come egli ben sapeva – un po' a un moncone»). Ma a questa limitazione opponeva poi l'eccezionale capacità rappresentativa, che finiva per dare a *La via del rifugio* e a *I colloqui* un rilievo dantesco, fino a fare dell'autore «il più “dantesco” dei poeti italiani», dantescamente fornito «di un doppio registro: il doppio registro che Contini ha splendidamente individuato in Dante: il registro lento, da epigrafe scritta su lapide, e il registro veloce, quasi da melodramma». Dopo aver accennato criticamente al «salamelecco introduttivo» di Sanguineti, gli dedicava in conclusione, senza nominarlo, una battuta polemica, negando che Gozzano fosse «riducibile a iniziatore o modello per eventuali

teorie o gusti letterari nuovi che vogliano storicamente promuovere la propria nobilitazione». ¹²

Vedendo le cose dal nostro tardo approdo centenario, quando sono ormai sopite ed evaporate le ragioni dei polemici dissidi novecenteschi, dello scontro tra avanguardia e tradizione, della presa di modelli “militanti” della poesia e della letteratura, la crucialità di Gozzano resta affidata all'intensità della sua poesia, alla singolarità del rapporto che la sua voce e il suo groviglio personale istituiscono con la realtà esterna, con quel mondo concreto, in cui si intrecciano oggetti ed ambienti nettamente definiti percorsi da presenze sfuggenti, mondo vissuto nell'indefinito e replicato sottrarsi dell'esperienza. Presenza essenziale e insieme imprevedibile del Novecento, inseguita sotto il segno dell'ironia, della narratività, della teatralità, della nostalgia per le cose perdute, nel fascino di uno sguardo indietro e che si proietta impossibilmente in avanti (le date «da molto passate o molto di là da venire» di cui si diceva all'inizio).

Ora che i percorsi e le esperienze del Novecento sono approdati ad uno svuotamento dell'esperienza, ad una disseminazione dei linguaggi che tende sempre più a marginalizzare la poesia, che la traspone in universi ibridi e indeterminati, che non fa più riconoscere linee di continuità e di conflitto, risalta con sempre maggiore nettezza la misura “classica” di Gozzano: la sua ironia e il suo abbassamento non coincidono del resto con una totale contestazione della poesia, ma confermano un suo viscerale amore per essa. Alle soglie del Novecento egli viene a constatare che l'universo poetico, il lungo lascito della tradizione, con le parole dei grandi poeti, con le figure dell'antico, con i lontani echi del mito, si sta fissando nella modernità, in quella fragile modernità *belle époque* in cui egli si trova a vivere, come repertorio, come un insieme cristallizzato indifferentemente consumabile: di fronte a lui, del resto, e nella sua formazione giovanile, c'è proprio il supremo artefice consumatore, quel Gabriele, che nell'opera e nella vita, nel trionfale nesso tra opera e vita, ripercorre tutte le forme della tradizione, contaminandole con tutte le occorrenze culturali che sono nell'aria, in un furore di fagocitazione, in una vertiginosa erotizzazione. D'Annunzio esalta e manipola la bellezza e il prestigio del passato, come allestendolo in vista di un sofisticato col-

¹² P.P. Pasolini, *Guido Gozzano. Poesie*, in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1979, pp. 136-140. Gozzano si affaccia peraltro due volte in *Petrolino*, entro la caratterizzazione piemontese del protagonista Carlo, per il suo soggiorno nella villa di famiglia nel Canavese, evocata con versi di *Totò Merùmeni* e de *La signorina Felicita*, e per l'immagine dei borghesi di Torino, che fa scattare una citazione ancora da *Totò Merùmeni*, i vv. 9-10 con i nomi delle casate torinesi (cfr. *Romanzi e racconti*, II (1962-1975), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1216 e 1228.

lezionismo: archivista della tradizione per un esclusivismo di massa, proiettato verso un'appropriazione del mondo. La risposta di Gozzano non sta certo in uno svuotamento della tradizione, ma in un diretto confronto con quella riduzione a repertorio: repertorio che per lui non si esalta in sontuose deflagrazioni, ma si dispone entro la vita comune, nel prolungarsi di una dimessa quotidianità: l'amore per la tradizione poetica, per il suo Dante, il suo Petrarca, il suo Leopardi, per la storia del passato, può ormai inverarsi solo nel circolo di una comunicazione scolastica, nell'impoverirsi della sua sostanza, in spazi che ne disperdono ogni aura residua, ne fanno una parte della piccola vita che scorre indifferente al loro splendore. Ecco allora «lo stile d'uno scolare / corretto un po' da una serva» (*L'altro*, vv. 15-16); ecco l'accordo delle «sillabe dei versi / sul ritmo eguale dell'acciotto» (*La signorina Felicita*, vv. 119-120). È proprio in questo senso che, come ha detto Beccaria, «Gozzano conclude il ciclo estremo di una tradizione secolare, e la rovescia», operando «come se si dovesse tornare da capo a compitare l'abbiccì della poesia»: ¹³ è un ricominciare da capo che non cancella la tradizione, ma la vive come repertorio, come disponibilità di linguaggio non destinato ai vertici della storia, che non aspira ad essere al centro dell'universo, ma viene a collocarsi nel margine, nella piccola vita, nell'intenerimento per le cose perdute, nell'inerzia del sogno, nella fuga, nel rifugio, nel ritirarsi; linguaggio come alimento del «sopravvissuto». Insomma, come tanti hanno notato, Gozzano esce fuori restando dentro, fa poesia che scende nella prosa e prosa che si inarca nella poesia: dispone la sua esperienza in quell'eccezionale abilità di «artista, uno di quelli per cui le parole esistono, prima di ogni altra cosa» su cui già insisteva Renato Serra, ¹⁴ ma tenendola in perpetua sospensione, nella «perplexità» in cui sognano «le buone cose di pessimo gusto», in cui l'accendersi del crepuscolo turba la *pruderie* della signorina Felicita. Poeta della «perplexità», del «forse» e del «condizionale», secondo la precoce lettura di Scipio Slataper. ¹⁵

Tutta la poesia di Gozzano si dà nella ricerca di una sospensione dei tempi, nella proiezione verso un passato di vita non vissuta, di occasioni non afferrate, di esistenze lasciate fuggire, e verso un futuro che non si realizza, che non potrà aver vita e che si stravolge in possibilità impossibile, in un condizionale che si rassegna a non poter percepire la propria eventuale realizzabilità. *L'amica di*

¹³ G.L. Beccaria, *Canto e contro canto: Guido Gozzano*, in *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 227-232 (a p. 231).

¹⁴ *Le lettere*, in *Scritti letterari morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 361-482 (a p. 407).

¹⁵ *Perplexità crepuscolare (a proposito di G. Gozzano)*, «La Voce», III, 46, 16 novembre 1911, poi in *Scritti letterari e critici*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1956, pp. 245-252.

nonna Speranza proietta il condizionale verso un passato irrevocabile, disloca l'amore verso l'irraggiungibile mondo di Carlotta, con tutto l'alone romantico del suo «nome non fine, ma dolce», estratto da quel libro che «narra siccome, amando senza fortuna, / un tale si uccida per una, per una che aveva il suo nome» (vv. 97-98); e quel «28 giugno 1850» è come trascinato nel presente non solo dagli oggetti e dalle immagini che sopravvivono, ma dall'affacciarsi di quella luna evocata per «il sogno di tutto un passato» che si accampa nella sua «curva», dall'indeterminato delinearci delle aiole dove Carlotta ha letto «i casi di Jacopo mesti nel tenero libro del Foscolo». Con formidabile gioco erotico e teatrale *L'esperimento* proietta Carlotta e il suo nome nella recitazione di un presente che si svolge come una sfuggente commediola, attraversando immagini turistiche dell'Italia, con i baci che toccano la «collana di città», fino ad esplodere in un riso che finisce per interrompere il gioco, per far saltare l'incontenibile evocazione. *La signorina Felicita* si apre sull'immagine di un recente passato in cui veniva ad aprirsi un'impossibile possibilità: l'ipotesi del tranquillo amore borghese con la «quasi brutta» signorina si svolgeva entro un ambiente pieno di tracce morte di un passato più lontano, aleggiante nell'assetto della Vill'Amarena, «come una dama secentista, invasa / dal Tempo, che vesti da contadina», con la fuga delle stanze morte, con le tracce del mito antico ridotte a «fiabe defunte delle sovrapposte» (v. 30), con la malinconia del suo arredo («Antica suppellettile forbita!», v. 43), mentre le tracce dell'amata poesia si cristallizzano ne «la brutta effigie incorniciata in nero / e sotto il nome di Torquato Tasso!» (vv. 167-168), con la comica domanda della signorina ignorante («Avvocato, perché su quelle teste / buffe si vede un ramo di ciliegie?», vv. 161-162). La fuga da questo luogo così chiuso in se stesso si svolge d'altra parte verso un esotico Atlantico, popolato da «isole perdute», immagine del vagare e del perdersi, che in una poesia forse successiva, *la più bella!*, si svolge nel vagheggiamento dell'«Isola Non-Trovata». Questo tema del viaggio oltre le colonne d'Ercole (con citazione dantesca al v. 396, «Oltre Marocco») riconduce indietro, in un corto circuito immaginario, a quell'*Esperimento* da cui abbiamo preso avvio, incubazione de *La signorina Felicita* proiettata verso un futuro matrimoniale, dove la necessità di spiegare alla moglie ignorante e curiosa la vicenda del Re-di-Tempeste Odisseo dà luogo a quella parodia di *Inferno*, XXVI, che Bárberi Squarotti ha giustamente definito come «la più disperata parodia del sogno della grande poesia che mai sia stata composta».¹⁶

¹⁶ *Prima dell'apocalissi*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Bárberi Squarotti, V, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, I, pp. 663-752 (a p. 671).

La dislocazione nel tempo, la dislocazione parodica dei dati culturali, l'immersione di sé in un fantasticato placidissimo piattissimo mondo borghese si dà peraltro come una dislocazione dell'io, di un «me stesso» che potrebbe approdare a quel 1940 solo dopo aver sperimentato varie morti di vari «me stesso»: «Verreste, amici d'adesso, per ritrovare me stesso, / ma chi sa quanti me stesso sarebbero morti in me stesso!» (vv. 47-48).

L'intreccio tra passato e futuro inafferrabile si fissa ne *Le due strade* sulla scena della «bella strada alpestre», nell'opposto procedere del poeta con l'amica «da troppo tempo bella, non più bella tra poco» e l'adolescente in bicicletta, Graziella, emblema dell'irraggiungibile Grazia, che rapidamente scompare, dopo essere per un momento riapparsa, senza aver «detta una parola sola» al poeta.

In tutta la poesia di Gozzano si affacciano, con sottili, eleganti, evanescenti disposizioni dello spazio e del tempo, figure del passato che sembrano volersi disporre in un improbabile futuro, sempre respinto, cancellato dalla sua impossibilità: ritorni come quelli delle due apparizioni di *Una risorta* e di *Un'altra risorta*, ritorni di un «Desiderio ucciso», oscillanti tra il sogno e la visione, in un riavvolgersi del sogno su se stesso («simile a chi sognando / desidera sognare...», nella dantesca proiezione di *Una risorta*, vv. 119-120; «col trasognato viso di chi sogna...», *Un'altra risorta*, v. 16); ritorni non solo della Carlotta «amica di nonna» o della signorina Felicità, ma della «cattiva» Cocotte, «vestita di tempo», con l'evocazione di quel bacio «tra le sbarre fiorite di verbene»; ritorni di figure letterarie come in *Paolo e Virginia*; ritorno dello stesso poeta in luoghi che fanno tornare le immagini del passato, come ne *Il viale delle statue* e ne *Il frutteto* (qui il rivedere se stesso nell'infanzia e nell'adolescenza culmina ironicamente nella caduta di una pera nella faretra della statua di Diana e in un abbraccio alla statua, per poter prendere e mordere il frutto); ritorno in *Convito*, proprio convitate dalla voce del poeta, delle «poche / donne che mi sorrisero in cammino. // Trasumanate già, senza persone», donne sfiorate e non amate, annuncio di possibili amori mai realizzati, che si dileguano «con occhi di sorella»; ritorno nei ricordi che «salgono dall'inutile passato» delle donne solo desiderate, «amiche, alcune, delle nostre amanti / altre note per nome ed altre ignote» (vv. 3-4), delle loro sfuggenti e laterali apparizioni (*Le non godute*); ritorno di se stesso bambino, fino a porsi in *L'altro* come figura sdoppiata di sé, «come un minore fratello, / un altro gozzano: a tre anni», «quest'altro gozzano bambino» (e viene da pensare ad una molto diversa e più angosciata apparizione di un se stesso bambino, *Il piccolo Berto* di Saba).

Questi (e altri) movimenti del tempo e nel tempo si danno sotto il segno della negazione: gran parte della poesia di Gozzano si dispiega nella configurazione di una realtà assente, cercata e non raggiunta, talvolta sottaciuta (come ne *Il gioco del silenzio*, «ricordo – o sogno?» di un giorno forse non vissuto, in cui la donna ha sempre taciuto: «Nel ricordo, sola / restò la bocca che non diè parola, / la bocca che tacendo disse: Taci! ...»: dove il tacere si riavvolge su se stesso, come il sogno). La negazione è dato costante di tutta la poesia di Gozzano, che disegna una realtà sempre cancellata, sempre approdata ad una sospensione di sé: aspirazione inesauribile all'amare che viene sempre negata dal non amore, da un'impossibilità che sembra portare ad una verità estrema e finale quella non risoluzione, quell'incolmabilità, quell'*inexpletum* che alimenta ogni espressione amorosa, esito e prospettiva che brucia sotto ogni grande poesia d'amore e di cui in fondo Gozzano trovava il modello supremo nel suo Petrarca, qui quanto mai opposto al dispiegato erotismo del modello dannunziano.

Facendo balenare talvolta qualcosa che resta nascosto, come se nella negazione si annidasse una menzogna (e in effetti implicitamente vi si annida), Gozzano subisce l'insistente richiamo dell'universo femminile e nello stesso tempo viene a constatare la sua irraggiungibilità, si apre verso una passione amorosa che riesce a concepire e ad esprimere così intensamente come pochi solo nell'abbandono, nell'immediata inserzione del *non* (e qui si possono riconoscere le essenziali tangenze con Leopardi, oltre che per la più volte evocata *Amore e morte*, per *Alla sua donna* e in parte *Aspasia*):

Il mio sogno è nutrito d'abbandono,
di rimpianto. Non amo che le rose
che non colsi. Non amo che le cose
che potevano essere e non sono
state... Vedo la casa, ecco le rose
del bel giardino di vent'anni or sono! (*Cocotte*, vv. 67-72)

Siamo al paradosso che, sotto il segno del non amore, Gozzano sembra davvero chiudere la tradizione della poesia d'amore, in una ironizzazione che viene singolarmente ad esaltarla e a sublimarla: e apre con una grande poesia d'amore un secolo in cui la presenza della poesia d'amore finirà per essere piuttosto marginale.

Su questo crinale dell'amore non vissuto si dispone peraltro la sua negazione dell'io, con i vari insistenti annullamenti della persona e del suo rilievo sentimentale, dal «coso con due gambe / detto guidogozzano» (*Nemesi*, vv.

67-68) alla assenza di sentimento di Totò Merúmeni. E certo fin troppo evidente è lo statuto del «non» nella poesia di Gozzano perché sia necessario elencarne le occorrenze: sarà piuttosto da considerare il fatto singolare che questa negazione dell'io si dispone e si articola in varie fasi proprio entro la forma del romanzo autobiografico, in cui è quell'io stesso a porsi come personaggio, esibendo le proprie maschere, le proprie dislocazioni, investendo la propria cancellazione entro le figure del «cattivo» o del «buono», dell'avvocato e del poeta disilluso, di una voce che si pone sempre come finzione di sé («Quello che fingo d'essere e non sono!», come nella clausola de *La signorina Felicità*).

Ma ho ricordato la prospettiva “critica” implicita nella poesia di Gozzano, il rilievo della sua ironizzazione come rifiuto di ogni pretesa di purezza e assolutezza, di ogni residuo sacrale e sacerdotale della poesia, e come apertura del soggetto poetico verso i tempi e lo spazio del reale; e ho notato il suo confronto con il ridursi della tradizione poetica e storica a repertorio, e il suo recupero di questo repertorio come voce della vita più dimessa, degli spazi ridotti, della marginalità del quotidiano, del negarsi dell'esperienza, all'opposto di ogni esaltazione consumistica, di ogni pretesa, non solo dannunziana, di appropriazione del mondo. Nel tornare episodicamente alla poesia dopo la “rinuncia” testimoniata dalla stessa chiusura de *I colloqui*, Gozzano ci ha lasciato, con *Ketty*, proprio uno sconcolato e ironico diagramma del ridursi di tutto l'orizzonte culturale a consumo turistico, a bene da collezione (un processo che si è variamente sviluppato nel corso del Novecento e che oggi sembra giunto ad un grado estremo, con governi che si fanno carico della cultura soprattutto come bene economico, collezione di bellezze esposte al consumo). La figlia del capitalismo industriale americano («Bel fiore del carbone e dell'acciaio», v. 5, «la figlia della cifra e del clamore», v. 54), «forte come un giovinetto forte» (v. 12), con modi molto mascholini, in visita a Ceylon irride «i budda millenari», molesta «i chela e gli elefanti», e concepisce la cultura solo nei suoi esiti economici («Da noi procaccia dollari l'inchiostro...», v. 30); vuole sentire «il più bel verso» d'un poeta italiano, ma la pronuncia di due emistichi leopardiani che associano Amore e Morte (dal *Consalvo*, vv. 99-100) si interrompe in una considerazione dell'estraneità di quella poesia ai modi in cui la donna concepisce la funzione economica della cultura. Ketty del resto è una collezionista: e dato che per lei l'interesse della cultura e della storia si riduce alla raccolta di «capelli illustri in ordinate carte», ella chiede al poeta di aiutarla nella sua ricerca in Italia. Nel componimento scatta così quello che, tra tutti gli spunti antidannunziani di Gozzano, è il più velenoso e beffardo, che colpisce proprio la riduzione della letteratura a esibizione di sé, ostensione spettacolare (e oggi diremmo mediatica) della persona dell'autore,

quello che ormai la letteratura rischia di diventare oggi, nella sua diffusa ed evanescente immagine pubblica:

«Manca D'Annunzio tra le mie primizie;
vane l'offerte furono e gl'inviti
per tre capelli della sua calvizie...»

– «Vi prometto sin d'ora i peli ambiti;
completeremo il codice ammirando:
a maggior gloria degli Stati Uniti...» (vv. 73-78)

Qui siamo davvero, nel modo più acuto, dentro il Novecento ed ancora oltre di esso.

in attesa di ricevere una versione migliore delle immagini: per questa ragione l'impaginazione di questo contributo non è rifinita

Ugo Nespolo

ILLUSTRARE GOZZANO SALTELLANDO QUA E LÀ ALLA RICERCA DELLE FONTI

Illustrare i Poeti è impresa meno facile del previsto. Intanto ci si chiede se ha senso aggiungere immagini ai testi o piuttosto si tratti di un'imposizione eccessivamente *"unilaterale"*. Io ci ho spesso provato non senza prima aver rivisitato – in un percorso fatto di scelte personali – esempi raccolti nel corso dei secoli. Questo per provare a meglio comprendere i meccanismi che possono regolare questo matrimonio.

Già nel primo secolo a.C. Orazio scrive una delle sue massime più intriganti che non mancherà di generare una discussione tutt'ora aperta nel rapporto tra Poesia ed Arti Visive.

UT PICURA POESIS

Quindi Poesia come Pittura e presumibilmente il contrario: Pittura come Poesia.

Anche nell'antichità non pochi poeti avevano gettato ponti tra scrittura e pittura componendo versi ed imprigionandoli secondo la sagoma dell'oggetto descritto in versi.

Siringa / Teocrito

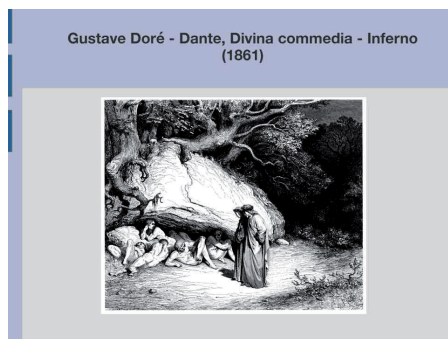
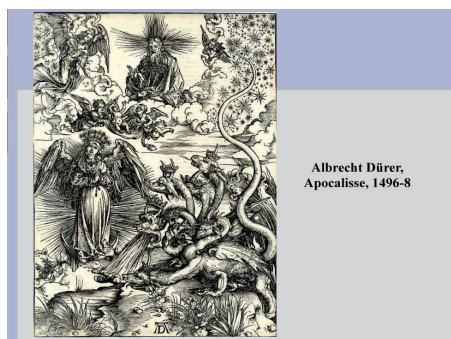


ma anche:

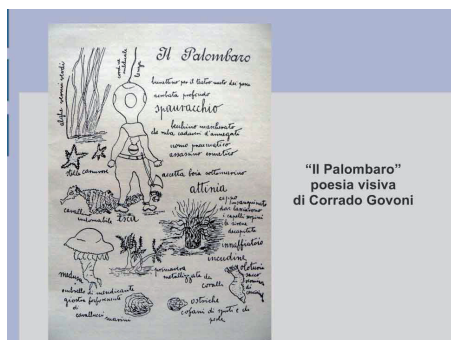
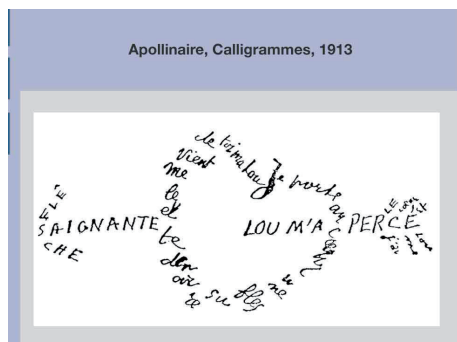
La Scure di Simmia da Rodi

L'Altare di Dossiaide

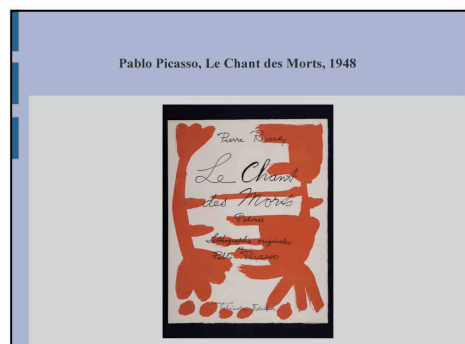
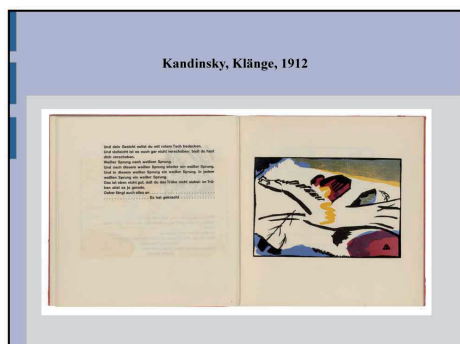
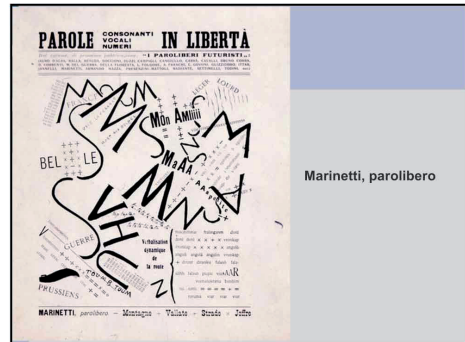
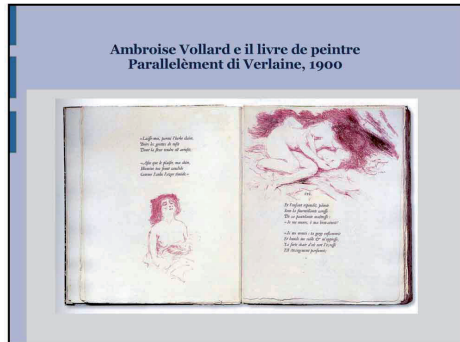
Nel lungo viaggio di avvicinamento al Novecento, secolo ricco di esiti, nuovi e straordinari ad opera delle Avanguardie Storiche non si può dimenticare l'atteggiamento che può dar l'idea di un più prevedibile accostamento del testo visivo a quello verbale, una sorta di una (sia pur dotta e spesso sublime) attitudine all'illustrazione o al commento.

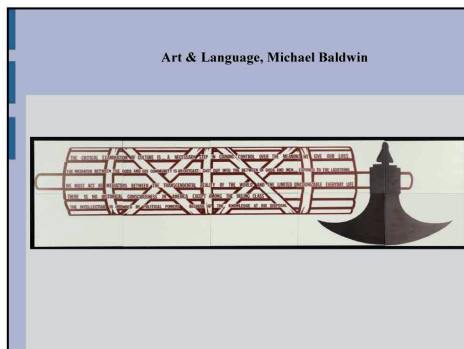
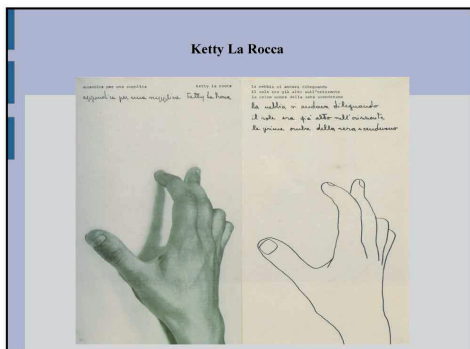
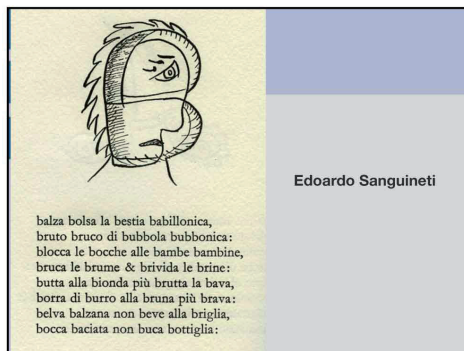
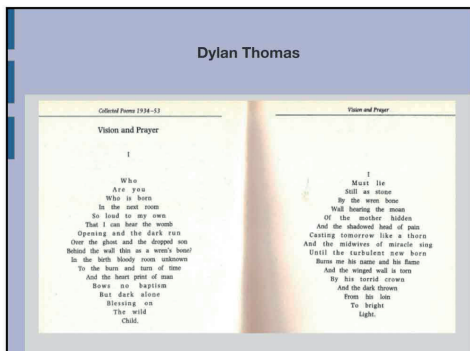
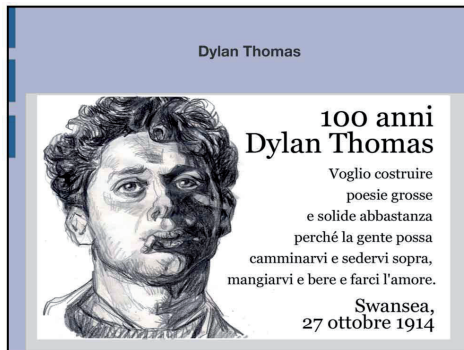
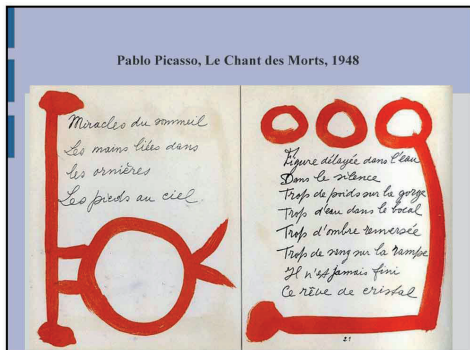


Percorso di gran carriera il ponte ideale verso il Novecento subito ci si imbatte nei *Calligrammi* quelli che Apollinaire descriverà come «... insieme di segno, disegno, pensiero. La via più corta per obbligare l'occhio ad accettare una visione globale della parola scritta».



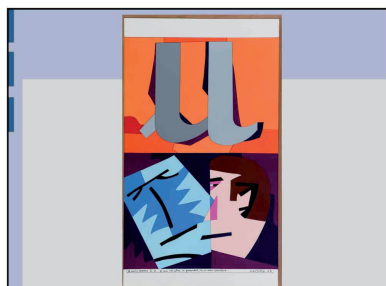
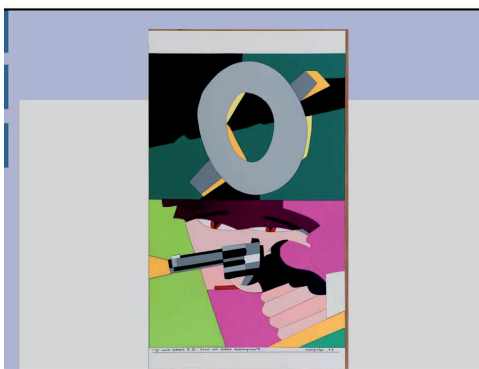
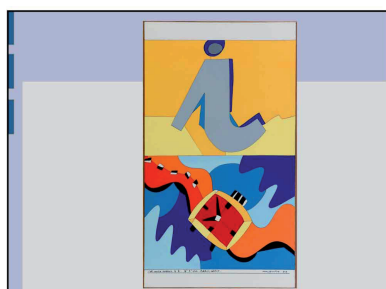
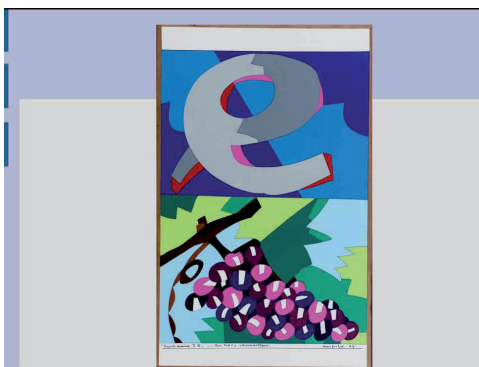
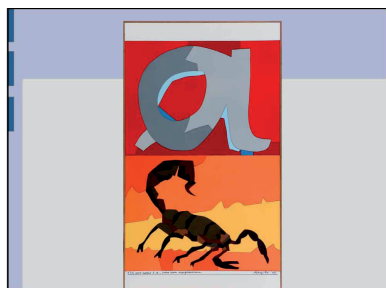
E a snocciolare un elenco di nomi di poeti e di artisti che si son battuti per il trionfo della “Illustrazione della parola” mi viene da citare senza ordine e persino logica quelli che mi sono cari





VOCIFERAZIONI

Edoardo Sanguineti e Ugo Nespolo, 2008, *Vociferazioni*, Edizioni Sottoscala, Bellinzona, edizione in 83 esemplari.



GOZZANO

Di Gozzano mi ha sempre impressionato l'atteggiamento apparentemente freddo e sofferente di chi

GIOCA AL GIOCO

a leggere tra l'altro nei *Colloqui* in *Totò Merùmeni*
traspare un sentimento di

Perdita dell'Ingenuità, dell'innocenza

La poesia non può più essere **spontanea**

ma diventa **mediata e riflessa**

la poesia è vista attraverso lo schermo

dell'**Ironia** (Compagnon), gioco **amaro**

un gesto **anticrociano**

intuizione – espressione – sentimento

quindi **costruzione intellettuale** elaborata e complessa.

Letteratura come **gioco ironico**

(ironia – parodia)

Netta **frattura tra vita e arte**

Colloqui.

Muto nelle mute carte

ritrassi lui, meravigliando spesso.

Non vivo. Solo, gelido, in disparte

(il mio fratello muto)

Personalmente ho sempre amato

Costruzione / Assemblaggio / citazioni

i procedimenti combinatori

(Baj, Queneau, Calvino)

Tecnica del Puzzle

Avanguardia educata

Film / **Con-certo-rituale**

Rottura dell'ordine e Ricomposizione

Vattimo / Mondo a Figurine

Teoria della Formatività di Luigi Pareyson

*«l'arte è un **fare** che inventa da sé
il modo di **fare!**»*

Gozzano “disgiunzione e ricognizione del segno” per ottenere

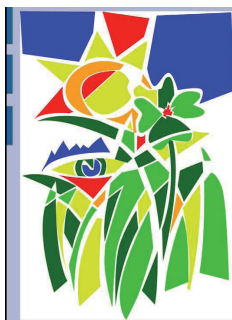
con-certo-rituale-arcaico-per gioco

discrezione-educazione

Non c'è approccio contenutistico o realistico

Sono piuttosto “**citazioni**”

Guido Gozzano, *La via del rifugio, I colloqui*, illustrazioni di Ugo Nespolo, Torino, Fogola Editore, 2005, edizione in 140 esemplari.



La via del rifugio
Resupino sull'erba
(l'ho detto che non voglio
racconti, o quadrifoglio)
non penso a che mi serba



L'analfabeta

Guardi le stelle attingere, i fastigi
dell'abetaia, contro il cielo, e l'orsa
volger le sette gemme alla sua
corsa;
senti il ritmo macabro delle strigi



L'analfabeta
... il minareto e tre colonne
infrante,
il mare, la galea, il mercadante...

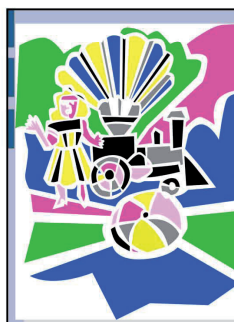


Le due strade

Questo pensavo cose, guidando
nell'ascesa
la bicicletta accesa d'un gran
mazzo di rose



Invernale
... cri... i... i... i... i... ioch ...
l'incrinatura
il ghiaccio rabescò, stridula e viva.
"A riva" Ognuno guadagnò la riva
disertando la crosta malsicura



L'amica di nonna Speranza
un qualche raro balocco, gli scrigni
fatti di valve,
gli oggetti col monito, salve,
ricordo, le noci di cocco.

Andrea Rocca

«UN GROS MEUBLE À TIROIRS»
GLI SCARTAFACCI DI GUIDO
E LE SEDUZIONI DELLA “MUSA DEL TEMPO CHE FU GIÀ”*

Quale possa essere il ruolo spettante nel merito ai capricci del caso, o a complementari *coups de dés* della letteratura, è in quanto dato d'esperienza di per sé ineludibile, e per più d'un aspetto istruttivo, che necessariamente ha ad ascrivere alla *concordia discors* vigente di norma tra poeti e filologi la constatazione di come solo per avventura feconde abbiano a rivelarsi le carte e, quand'anche, non certo in un baleno.

Senza che ne risulti in alcun modo scalfita la dignità dell'archetipo, ispirato al recupero dei due primi libri del *De re publica*, e in quanto tale depositario del solo *incipit* d'intonazione innografica carpito a una vena abitualmente votata a un sublime «senza nome»,¹ come pure della valenza paradigmatica sottesa alla triade Cicerone-Mai-Leopardi (dove, entro a uno spettro di memorande repliche novecentesche, la serie Ariosto-Debenedetti-Contini;² o ancora, con fitto

* Dedico queste note, intese a lumeggiare l'arcana fecondità dell'"officina" gozzaniana a cent'anni dalla sua separazione dalle «avventure storiche» dell'autore, con antica gratitudine, alla memoria di Marziano Guglielminetti.

¹ L'ovvia quanto, per ciò che di riflesso in queste pagine ne consegue, imprescindibile allusione al Leopardi affacciata in apertura (giusta la risonanza dei vv. 1-13 della canzone *Ad Angelo Mai*) trova qui complemento indiretto, ma *toto caelo* assumibile come autodefinitorio, nel frammento dello *Zibaldone* (40, s.d.: «E dare una nuova poesia senza nome affatto e che non possa averne dai generi conosciuti è ragionevole bensì, ma di un ardire difficile a trovarsi [...]»), promosso a titolo dal bel libro di Franco Brioschi, *La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*, Milano, il Saggiatore, 1980 (in particolare, cap. II. *La poesia senza nome*, pp. 112-175).

² Appunto in forma di risposta alle acquisizioni filologiche risultanti dalla lunga milizia ariostesca di Santorre Debenedetti, e in particolare dal più "tecnico" dei suoi contributi (1937), si presenta il magistrale saggio di G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, originariamente apparso in «Meridiano di Roma», II, 29, 18 luglio 1937, p. 4, e quindi raccolto in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 247-257 (nonché nella einaudiana «Nuova edizione aumentata di "Un anno di letteratura"» degli stessi, Torino, 1974, pp. 232-241). A costituirne specifica "occasione" erano stati *I frammenti autografi dell'Orlando Furioso*, a cura di S. Debenedetti («Giornale storico della letteratura italiana, Testi inediti o rari», I), Torino, Chiantore, 1937; a

interscambio di «biglietti», «codicilli», e proverbiale sovraccarico di linee tra Friburgo e Firenze, Leopardi-De Robertis-Contini),³ non possono venir sottaciuti i numerosi, antagonistici casi nei quali l'accesso a redazioni autografe labirintiche e opache, ove non francamente regressive, ha costituito motivo di disagio o talvolta, all'opposto, di oltranzismo filologico, cui avrebbero avuto ulteriori ragioni di appuntarsi antiche, ben note insofferenze crociane.⁴ E ba-

loro volta riflesso dell'edizione critica, in 3 voll., della collana «Scrittori d'Italia»: L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di S. Debenedetti, Bari, Laterza, 1928 (integrazione dell'apparato a distanza d'anni dovuta a Cesare Segre, corresponsabile, e firmatario della «Nota al testo», delle riproposte postume: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, Casa Carducci, 1960).

³ In merito al notissimo dialogo a distanza preziosamente intessuto dai due critici negli anni 1946-1947, a partire

dall'«autografo del canto "A Silvia"», si ricordano, di G. De Robertis, *Sull'autografo del canto 'A Silvia' e Biglietto per Gianfranco Contini*: rispettivamente in «Letteratura» 31, VIII, 6, novembre-dicembre 1946, pp. 2-9, e 34, IX, 3, maggio-giugno 1947, pp. 117-18; poi in Id., *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 150-168 e 169-172; di G. Contini, *Implicazioni leopardiane*: in «Letteratura» 33, IX, 2, marzo-aprile 1947, pp. 102-109; poi in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52.

⁴ Non immune da comprensibili risentimenti, pur soggetti ai limiti imposti da un abituale *understatement* e dal rispetto osservato nei confronti della personalità e della «influenza culturale» di Benedetto Croce, proprio il lungo articolo con il quale, conferita evidenza epigrafica al termine-emblema di un'invelenita polemica, Gianfranco Contini si incaricava di rivendicare dignità «pedagogica», prima ancora che alla «critica delle correzioni», alla filologia in generale (*La critica degli scartafacci*, in «La Rassegna d'Italia», III, 10, ottobre 1948, pp. 1048-1056, e III, 11, novembre 1948, pp. 1155-1160), doveva contribuire a ridurne le asprezze, e quindi a guadagnare a una ragionevole prospettiva «storica», l'antagonismo da tempo vigente tra «storici» e «calligrafi». Al di là dell'accezione impostasi nella circostanza (precipuamente manzoniana, visto l'*incipit* del contributo, avverso a una «noterella» di Nullo Minissi apparsa su «Belfagor» del gennaio di quell'anno), all'origine dell'*idle question* si ponevano, com'è noto, incompatibilità metodologiche e distonie personali, affiorate sin dai tempi della «Voce bianca» (basti il preambolo *Collaborazione alla poesia I. Conti con me stesso*, in «La Voce», VII, 1, 15 dicembre 1914, pp. 40-65; poi in G. De Robertis, *Scritti vociani*, a cura di E. Falqui, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 61-93), e ben presto divenute tali da fornire alimento a una serie di reprimende intese a stigmatizzare, da parte del Croce e dei crociani (Luigi Russo in particolare) il «neoumanesimo» facente capo al binomio Serra-De Robertis. Di qui, tra reciproche accuse di «formalismo» e «psicologismo», una fitta serie di schermaglie, non documentabili in breve spazio per quanto attiene agli sviluppi del derobertisiano *Saper leggere* («La Voce», VII, 8, 30 marzo 1915, pp. 488-98; poi in *Scritti vociani*, 1967 cit., pp. 143-156); ed esemplarmente rappresentate, sull'opposto versante, in particolare da: Benedetto Croce, *Intorno alla cosiddetta «critica stilistica»*, in «Quaderni della Critica», II, 1946, quad. IV, pp. 52-59; poi, con titolo *La cosiddetta «critica stilistica»*, in Id., *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950, pp. 284-294; Id., *Illusioni sulla genesi delle opere d'arte documentata dagli scartafacci degli scrittori*, in «Quaderni della Critica», III, 1947, quad. IX, pp. 93-94; poi in Id., *Nuove pagine sparse. Serie prima. Vita – Pensiero – Letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1949, pp. 190-191. Ancora raccomandabile, in merito, è la trattazione di sintesi offerta dal saggio di D'Arco Silvio Avalle, *La critica delle strutture formali in Italia*: edito dapprima in «Strumenti critici», I, 4, ottobre 1967, pp. 337-376; II, 6, giugno 1968, pp. 168-206; II, 7, ottobre 1968, pp. 304-342; e quindi, in forma riveduta e ampliata, assunto a ma-

sterà ricordare, in proposito, l'accoglienza quanto meno disillusa riservata *prima facie* al dissepolto manoscritto del campaniano *Il più lungo giorno*, a fronte dell'esito a stampa, leggendariamente prodottosi per «forza di memorabilità», costituito dai *Canti Orfici*,⁵ nonché, di lì a breve, la “quaestio”, oltre misura “vexata”, seguita all'avvicinarsi di concorrenti restauri di un capolavoro testualmente enigmatico, e per eccellenza rapsodico, come *Il partigiano Johnny*.⁶

teria del volume *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo – Strutturalismo – Semiologia. Con un'appendice di documenti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970 (in particolare: cap. I. *Formalisti e filologi*, pp. 9-47, e cap. II. *Ragioni strutturalistiche*, pp. 49-86).

⁵ Tenuto conto della complessità del sin troppo pubblicizzato “caso Campana”, e della sovrabbondanza dei contributi d'ordine critico-filologico e biografico vòlti a investigarne più o meno rilevanti aspetti, sarà qui sufficiente ricordare che l'enfatica locuzione riportata a testo suggella l'articolo di Mario Luzi (*Un eccezionale ritrovamento tra le carte di Soffici. Il quaderno di Dino Campana*, in «Corriere della Sera», 17 giugno 1971, p. 12), inteso a dare notizia del recupero, da parte della vedova di Ardenigo Soffici, del manoscritto de *Il più lungo giorno*, consegnato dall'autore nell'inverno del 1913 a Papini e allo stesso Soffici, e da quest'ultimo smarrito; come pure a rilevare le principali discrepanze evidenziate da un suo sommario raffronto con il testo giunto (per tale via, secondo l'opinione allora corrente, e con diverso titolo) a conoscere la stampa nell'estate dell'anno successivo: Dino Campana, *Canti Orfici (Die Tragödie des letzten Germanen in Italien)*, Marradi, Tipografia F. Ravagli, 1914. Prescindendo dagli innumerevoli particolari risultanti da più sorvegliate ricostruzioni della vicenda, e dall'ormai densissima storia delle riproposte, variamente stabilite e commentate, dell'uno e dell'altro testo, sarà da aggiungere che del manoscritto ha fornito trascrizione diplomatico-interpretativa e copia fotostatica, precedute, a firma di Enrico Falqui, da una sua «Storia» (rivelatasi di lì a breve approssimativa; e comunque replica di Id., *Storia del manoscritto dei Canti Orfici*, in «Nuova Antologia», CVIII, 2069, maggio 1973, pp. 184-204), la pregevole edizione in due volumi: Dino Campana, *Il più lungo giorno*, Prefazione di Enrico Falqui, Testo critico a cura di D. De Robertis, Firenze, Archivi Arte e cultura dell'età moderna d'intesa con Vallecchi Editore, 1973.

⁶ Nell'impossibilità di rendere pur sommaria ragione della tormentata vicenda redazionale-editoriale del magmatico *opus maius* fenogliano (confidenzialmente detto dall'autore «libro grosso»), basterà, a scapito di molto altro (e in particolare dei notevoli spunti forniti da Maria Corti e Maria Antonietta Grignani in margine alla monumentale edizione critica diretta dalla prima, per la quale si veda oltre), far parola dei contributi “ricostruttivi” di Roberto Bigazzi (*La cronologia dei 'Partigiani' di Fenoglio*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXI, ottobre 1980, pp. 85-102; poi, con il medesimo titolo, in Id., *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno, 1983, pp. 119-158; nonché, in versione “narrata”, come cap. III., *La formazione del 'Partigiano'*, di Id., *Fenoglio*, Roma Salerno, 2011, pp. 109-191); e di Dante Isella (nell'*Itinerario fenogliano* della «Nuova edizione accresciuta» 2001 della silloge pure qui avanti rubricata, pp. 1493-1528). Ciò ricordando che, come felicemente suggerito da Giancarlo Alfano, delle quattro principali versioni comparse tra il 1968 e il 2015, le estreme sono condotte nel rispetto dell'*intentio lectoris*, le intermedie dell'*intentio operis*: B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny* [a cura e con una nota di L. Mondo], Torino, Einaudi, 1968; B.F., *Opere*. Edizione critica diretta da M. Corti, Volume primo II, *Il partigiano Johnny*, a cura di M.A. Grignani, Torino, Einaudi, 1978 (preceduto da Volume primo I, *Ur Partigiano Johnny*, a cura di J. Meddemmen, traduzione a fronte di B. Merry); B.F., *Romanzi e racconti*. Edizione completa a cura di D. Isella, Torino, Einaudi-Gallimard (Biblioteca della Pléiade), 1992 (*Il partigiano Johnny*, pp. 429-863; «Scheda critica», pp. 1487-1502; quindi, nella «Nuova edizione accresciuta», Torino, Einaudi, 2001, pp. 429-863 e 1583-1598); B.F., *Il libro di Johnny*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2015.

Non per nulla, di «scartafacci» si tratta. Cioè di “quasi testi” o, all’occorrenza, di “testi aperti”; ai quali non sarebbe improprio adattare, volendo per azzardo ricorrere al lessico di un’onnivora «scienza triste» (e in particolare al più ingombrante dei suoi apodittici enunciati), la definizione di «mezzi scarsi applicabili a fini alternativi». ⁷ Vale a dire, restituendo l’intera faccenda al «parlar materno»: ambiti, in quanto statisticamente rari, nonché suscettibili di valorizzazione (d’ordine ermeneutico, beninteso) in misura proporzionale all’efficacia delle relative modalità d’impiego. A ciò dovendosi tuttavia aggiungere un’ulteriore variabile: restia a ogni forma di quantificazione perché rappresentata (verrebbe fatto di dire, attingendo alla gergalità “esoterica” propria di certa critica anni trenta) dall’originario «etimo spirituale», ovvero dalla «cifra stilistica», della composizione. ⁸

Cos’hanno allora a suggerire, nel merito, gli autografi di Gozzano; provvidenzialmente confluiti, con disomogenea sovrabbondanza, in un unico virtuale incarto, cui potrebbe venire utilmente esteso l’appellativo (vòlto a designarne la componente più nota, seppure non anche più antica) di «Albo dell’officina»? Innanzitutto ciò che lo stesso poeta ebbe a dirne, lasciando qua e là trasparire le premesse “materiali” dei suoi «pochi», beneamati «giochi di sillaba e di rima», pur senza esplicitamente ricorrere al *mot-clef* «scartafaccio»: destinato appunto a subire incurvature polemiche, o addirittura spregiative, sebbene per parte sua “innocente” (gozzanianamente, «non fine, ma dolce»), in quanto tutt’al più disposto ad assumere colorito autoironico in forza di una benevola, quantunque ruvida, *diminutio*. È infatti in tale accezione che esso immancabilmente ricorre a mezzo il confronto con l’Anonimo adibito a viatico dei *Promessi sposi*, lì dove, in risposta al dilemma adombrato

⁷ Trattandosi di estemporaneo sconfinamento nei selvosi dipressi delle teorie “marginaliste” e affini, sarà sufficiente rinviare a Lionel Robbins: «Economics is the science which studies human behavior as a relationship between ends and scarce means which have alternative uses» (*An Essay on the Nature and Significance of Economic Science*, London, MacMillan, 1932; Chapter I. *The Subject-Matter of Economics*, p. 15).

⁸ Del tutto evidente che, mentre la prima locuzione in via diretta proviene dal formulario della spitzeriana *Stilkritik* (rinviando, per quanto specificamente compete ad *etymon*, a Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History. Essays in Stilistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, pp. 1-39; trad. it. di L. Terracini, *Linguistica e storia letteraria*, in Id., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di A. Schiaffini, Bari, Laterza, 1954, pp. 105-160; quindi in Id., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di A. Schiaffini, Bari, Laterza, 1966, pp. 73-105), la seconda genericamente allude all’“idioletto” proprio della critica a vario titolo erede della lezione derobertisiana.

dall'opportunità di «prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura», il Manzoni assimila la sorte del «dilavato e graffiato autografo» a quella del narratore, incaricando la scrittura romanzesca di contemperarne “spirito” e “lettera”: «Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta [...]».⁹ Così come ben significativo non può che risultare l'altrettanto “domestico” uso fattone, di lì a breve, dal Leopardi, nell'assicurare ad Antonio Fortunato Stella (da Recanati, 22 novembre 1826) pronta trasmissione di una lista di «voci e modi mancanti nel Vocabolario della Crusca», direttamente ricavabile dall'«immenso volume manoscritto, o scartafaccio» reso noto all'editore milanese sin dall'estate dell'anno precedente; con palese rinvio a un ormai corposissimo *Zibaldone*.¹⁰

Fatte salve le pur vistose disparità attinenti all'ampiezza e, per così dire, alla “destinazione d'uso” dell'insieme (alle maestose 4526 pagine se ne contrappongono poco più di 800, non certo investite del medesimo ufficio, né dotate di pari carica ideativa), è forse proprio al maggiore e più tormentato dei moderni «scartafacci» che i *disiecta membra* del “laboratorio” gozzaniano si prestano a venire ragionevolmente accostati. Nella piena consapevolezza, tuttavia, di come sia qui solo eccezionalmente consentito di trarre argomento da indicatori cronologici certi, o rinvenire traccia di quella «scrittura spesso fitta, sempre compatta, eguale, accurata, corretta» che il Carducci si era premurato di segnalare al lettore nell'atto di introdurre il primo volume dei finalmente editi (nel 1898, a Firenze, per i tipi di Le Monnier) *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura di Giacomo Leopardi*.¹¹ E ben sapendo che, pur in presenza di non pochi e spesso

⁹ Così anche nella “ventisettesima”. Ma non nelle due stesure dell'*Introduzione* anteposta al *Fermo e Lucia*: dove quello dell'Anonimo è, nel primo caso, sempre e soltanto «manoscritto»; per divenire, nel secondo, e in occorrenza esclusiva, «dilavato autografo».

¹⁰ Per esteso: «Di voci e modi mancanti nel Vocabolario della Crusca io ho quell'immenso volume manoscritto, o scartafaccio, che mi ricordo di averle mostrato a Milano»; cfr. lett. 421, in *Tutte le opere di Giacomo Leopardi* (vol. V. *Lettere*), a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1949, pp. 730-732; ovvero (con diversa lezione: «ms.» in luogo di «manoscritto»), lett. 1021, in Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi, P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, vol. II, pp. 1268-1269.

¹¹ Direttamente attingendo al testo, redatto il 14 ottobre 1897, dalla Commissione di nomina ministeriale, da lui stesso presieduta, incaricata di sovrintendere alla pubblicazione dell'autografo (7 voll. editi tra il 1898 e il 1900). La Prefazione, anepigrafa e datata «Bologna, 15 giugno 1898», originariamente anteposta ai *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura di Giacomo Leopardi*, Volume primo, Firenze, Successori Le Monnier, 1898, pp. V-XIII, sarà poi raccolta nel vol. XX della «Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci», *Leopardi e Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1937, pp. 214-221.

accurati “piani” relativi a singole opere¹² (2 per *I colloqui*; 5 per le «Epistole

¹² Le opere date alle stampe dall'autore, o apparse nel corso del triennio successivo alla sua morte, saranno qui avanti ricondotte, qualora menzionate in nota o in sede marginale, alle seguenti sigle: *La via del rifugio* (VdR); *I colloqui* (C); *I Tre Talismani* (TT); *La principessa si sposa* (PS); *Verso la cuna del mondo* (VCM); *L'altare del passato* (AP); *L'ultima traccia* (UT). Alle quali andranno ad aggiungersi, per le principali sillogi di testi in versi e prosa, o di natura epistolare, le abbreviature: G.G., *Tutte le poesie*. Testo critico e note a cura di A. Rocca. Introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980 (TP¹); G.G., *Tutte le poesie*. Nuova edizione a cura di A. Rocca. Con un saggio di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2016 (TP²); G.G., *Opere*, a cura di C. Calcaterra, A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1948 (O); G.G., *Poesie e Prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961 (PP); G.G., *I sandali della diva*. Introduzione di M. Guglielminetti. Edizione e commento di G. Nuvoli, Milano, Serra e Riva, 1983 (*Sandali della diva*); G.G., *San Francesco d'Assisi*, edizione critica a cura di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996 (*San Francesco*); G.G., *I tre talismani. La principessa si sposa e altre fiabe*, a cura di M. Dillon Wanke, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (*Tre talismani 2004*); *Lettere d'amore di G.G. e Amalia Guglielminetti*. Prefazione e note di S. Asciamprener, Milano, Garzanti, 1951 (*Lettere d'amore*); G.G., *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di G. De Rienzo, Torino, Centro Studi Piemontesi (Ca dè Studi Piemontèis), 1971 (*Lettere a C.V.*); G.G., *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, a cura di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993 (*Lettere dell'adolescenza*). Quanto ai manoscritti, la gran maggioranza dei quali conservata sin dalla sua fondazione, risalente al 1967 (avendo in quell'anno Renato Gozzano fatto dono all'Università degli Studi di Torino della totalità delle carte e dei libri del fratello), presso il Centro Interuniversitario per gli Studi di Letteratura italiana in Piemonte «Guido Gozzano – Cesare Pavese» (all'epoca «Centro di studi di letteratura italiana in Piemonte – Guido Gozzano»), ci si atterrà all'ordinamento archivistico originariamente stabilito da Giorgio De Rienzo, desumibile dal regesto degli autografi procurato da Mariarosa Masoero in servizio del *Catalogo dei manoscritti di Guido Gozzano*, Firenze, Olschki, 1984 (di qui innanzi CMG), come pure, di riflesso e per il relativo ambito di pertinenza, da TP¹; ricorrendo tuttavia, con specifico riferimento ai testi poetici, o destinati a divenirlo, ai correttivi introdotti in TP² al fine di accrescere il grado di perspicuità delle segnature interne ai diversi comparti (individuati da numerazione romana progressiva), tenendo conto, ad un tempo, della omogeneità “fisica” e/o “genetica” delle diverse sequenze, e della loro distribuzione entro ai raccoglitori intesi a garantirne l'incolumità e a facilitarne l'accesso. Così, ad esempio, nel caso dell'«Albo dell'officina» (cc. 41, comprensive, insieme a molto altro di diversa natura, di pp. 6 occupate da un abbozzo in versi e prosa dell'epistola *Le farfalle*), e del contiguo «Blocchetto di appunti senza data» (cc. 11, ove le sole 13 pp. occupate dalla scrittura ospitano un diverso brano versificato della medesima epistola), è parso opportuno avvalersi di una segnatura unitaria (*AG VIIa-b*): a motivo del suddetto incrocio tematico e dell'appartenenza dell'«Albo» a due diversi contenitori (cc. 1-24 in *a*; cc. 25-41 in *b*, a ridosso del «Blocchetto»). Mentre, all'opposto, del più frastagliato comparto VIII (cc. 60, oltremodo differenziate per peculiarità esterne e di contenuto), si è reso necessario offrire una rappresentazione dettagliatamente analitica, scandita in ragione dell'autonomia dei singoli segmenti (contrassegnati da numeri d'ordine progressivi), e per altro verso rispettosa dell'assegnazione dell'insieme a due differenti contenitori (detti *a* e *b*; ma con anomala cesura, entro a una serie di 16 cc., precedute nella numerazione convenzionale da ambo i lati del piatto anteriore di copertina, attestanti la genesi di *Paolo e Virginia* e de *L'ipotesi*, successiva alla terza di esse, e dunque alla sesta facciata, p. 8, di pertinenza del primo dei due componimenti); donde, in sintesi: 1) *AG VIIa1*: «Quaderno di appunti per i 'Colloqui'» (cc. 23, eterogenee; afferenti, ad esclusione delle prime due, occupate da lacerti versificati dell'epistola *Macroglossa stellatarum*, a buona parte de *I colloqui*, raccolta della quale sono pure leggibili, alle pp. 46 e 6, due indici provvisori); 2) *AG VIIa2*: «Blocchetto di fogli senza data» (cc. 10, eterogenee; occupate da appunti vari, entro ai quali figurano, cc. 1 *r.* e 3 *r.*, una stesura con abbozzo e un tentativo di prosecuzione del

entomologiche»; 1 per *L'altare del passato*; 1 per «Le disavventure di Toto», titolo provvisoriamente assegnato, in un appunto autografo, al complesso dei «Poemetti indiani» poi “censurati” dall'autore; nonché, come in ispecie metterà conto rilevare, perché sfuggito a precedenti ricognizioni, eppure utile a confutare l'ipotesi di un arbitrario assemblaggio postumo delle «Lettere dall'India», 1 per *Verso la cuna del mondo*),¹³ a sottrarsi all'appello è in primo luogo un som-

“capitolo” *E chiusa in questa cifra che tu vedi*; 3) *AG VIIa3*: «Quaderno di appunti senza data» (cc. 10, omogenee perché tratte da un quaderno del quale si conservano i piatti di copertina convenzionalmente numerati a partire da ant. v.; occupate, rispettivamente alle pp. 2-6 e 7-22, da appunti preparatori delle epistole *Storia di cinquecento Vanesse* e *Le farfalle*); 4) *AG VIIa3-b1*: «Quaderno di appunti senza data» (cc. 16, omogenee perché tratte da un quaderno di cui si conservano i piatti di copertina, l'anteriore dei quali numerato su r. e v.; contenenti, alle pp. 3-21, e con passaggio da a3 a b1 dopo p. 8, *Paolo e Virginia*; alle pp. 34-22, muovendo dal lato opposto, *L'ipotesi*).

¹³ In merito a tali indici o, più di frequente, sommari intesi a ricondurre a una provvisoria unità epigrafica spunti ideativi e risultanze parziali di lavori ancora in corso, si precisano qui di séguito, oltre all'ubicazione entro al repertorio dei manoscritti del Centro «Guido Gozzano – Cesare Pavese», eventuali riferimenti a opere a stampa che ne abbiano fornito copia o anche mera segnalazione. Dei due più significativi fra i quali (in quanto sinora trascurati, sebbene esplicitamente riferiti a *L'altare del passato* e *Verso la cuna del mondo*), fornendo in aggiunta, nell'attesa di vederli più adeguatamente riprodotti e commentati, una prima trascrizione (particolarità dell'autografo, in assenza di apparato, racchiuse entro quadre): 1) *I colloqui*: a, «I canti dell'attesa» (*AG VIIa1*, p. 46; segnalato in CMG 44; trascritto in TP¹ 665-66 e TP² 628-29, oltreché in Andrea Rocca, *Fra le carte di Guido Gozzano: materiali autografi per 'I colloqui'*, in «Studi di filologia italiana», XXXV, 1977, p. 465); b, «I colloqui» (*AG VIIa1*, p. 6; segnalato in CMG 46; trascritto in TP¹ 667 e TP² 629, oltreché in A. RSOcca#, *Fra le carte di Guido Gozzano: materiali autografi per 'I colloqui'*, 1977 cit., pp. 468-469); 2) *Epistole entomologiche*: a, «Le Farfalle / Saggio entomologico sulle Isole Canarie»; b, «La raccolta»; c, «Le farfalle»; d, «Le farfalle (epistole entomologiche)»; e, [anepigrafo] (rispettivamente in: a, *AG VIIa-b*, p. 56; b, *AG IV1*, p. 64; c, *AG IV1*, p. 2, rr. 13-24; d, *AG IV1*, p. 3; e, *AG V3*, p. 215; tutti segnalati in CMG 39, 24, 20, 21, 30; riprodotti, d, e, in O 1253 e 1253-54, nonché PP 1403, tutti in TP¹ 374-76 e TP² 311-14); 3) *L'altare del passato*: «L'altare del passato» (*AG IV1*, c. 2 v. n.n., rr. 1-12; segnalato in CMG 20, ma mai riprodotto: «– L'altare del passato / I sandali della Diva / – La morte di Pepita / [i tre titoli delimitati sulla destra da una graffa con didascalia: L'altare del passato] / La Bela Carolin [L- rifatta su altro] / La casa dei secoli (Donna) / La Marchesa di Cavour (Donna) / [i tre titoli delimitati sulla destra da una graffa con didascalia: Torino d'altri tempi] / Il martirio di S. Sebastiano (Stampa) / Sull'oceano di brace / Un voto alla Dea Tara-Ku-Wha [i due titoli delimitati sulla destra da una graffa con didascalia: orientali] / – Dello stile assoluto / La belva bionda [spscr. a Dei balsami e dei rifugi cass.] / – Alla lavagna» [i tre titoli delimitati sulla destra da una graffa con didascalia: piccole didascalie]); 4) *Poemetti indiani*: «Le disavventure di Toto / – poemetti –» (*AG IV1*, p. 2, rr. 1-12; non segnalato in CMG 20; riprodotto in TP¹ 375 e TP² 312; elenco di titoli in larga misura diversi da quelli, di analogo argomento, rinvenuti in *AG V2*, p. 204, già segnalati in CMG 30 e trascritti in G.G., *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*. Edizione a cura di A. D'Aquino Creazzo, Firenze, Olschki, 1984, p. 164); 5) *Verso la cuna del mondo*: «Verso la cuna» (*AG IV1*, c. 2 v. n.n., rr. 13-26; segnalato in CMG 20, ma mai riprodotto: «– Verso la cuna / Le torri del silenzio / La danza d'una devadasis / Golconda la città morta / Il fiume dei roghi / L'Isola d'Elefanta / Il vivajo del Buon Dio / – Goa la durada / Le caste infrangibili [riscritto in rigo dopo L'India ribelle cass.] / La pagina rossa [riscritto in rigo dopo La pa- cass.] / – La Roma del Bengala / – Il tetto del mondo / Un Natale a Ceylon / – La tomba di Gotamo di Budda»).

mario analitico paragonabile all'«Indice di questo Zibaldone di Pensieri», steso dal Leopardi tra l'11 luglio e il 14 ottobre 1827, come evincibile dalla pagina 4295 del manoscritto.¹⁴

Di qui, per difetto di continuità sequenziale, postille in rubrica o didascalie, il rilievo spettante alle ricordate confidenze epistolari, per solito indicative della posizione “ancipite” assunta dall'autore nei confronti del proprio opaco, benché tutt'altro che inerte, “retrobottega”. Alla più eloquente delle quali (se non altro perché commista di fervore e sprezzatura) Gozzano aveva in effetti consegnato, a breve distanza dall'esordio (essendo la missiva in questione, in-

Per quanto specificamente attiene alla presunta distruzione dei «Poemetti indiani», definiti dall'autore in lettera alla Guglielminetti dell'8 aprile 1912 «poesie atroci, d'una deliziosa impudicizia» (della missiva, sommariamente edita in *Lettere d'amore* 174 n. 21, ha fornito ripr. fot. dell'autografo la destinataria, a corredo dell'articolo Amalia Guglielminetti, *Una piccola fronda di lauro*, in «Le Seduzioni», II, 21, 10 giugno 1927, pp. 5, 7, 9, 11, 12, l'espressione a p. 11; testo poi riproposto da Marziano Guglielminetti, all'interno dell'ampio contributo *In memoria di Guido Gozzano 1916-1941*, in *Il genio muliebre. Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte. Antologia*, a cura di M. Cerruti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 137-173, e quindi, con titolo *Amalia per Guido* riferito alla seconda parte di esso, in Id., *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschki, 2007, pp. 407-434; in particolare, pp. 421-22), sarà sufficiente rinviare alle equilibrate considerazioni di sintesi svolte, attingendo a testimonianze di E. Thovez, S. Fino, G.A. Borgese, F. Pastonchi e ancora A. Guglielminetti (alle quali potranno aggiungersi quelle del Calcaterra, O 1236, e Franco Antonicelli, *Il nipote di Nonna Speranza*, in *Capitoli gozzaniani*. Scritti editi e inediti a cura di M. Mari, Firenze, Olschki, 1982, pp. 55-74, in particolare p. 72; desunto da un documentario televisivo di Vladi Orenge trasmesso il 31 marzo 1967), da Franco Contorbias nel saggio di presentazione del testo (recuperato da «Aprutium», II, 10-11, ottobre-novembre 1913, p. 483) de *Il risveglio sul Picco d'Adamo*: cfr. Id., *Per una poesia 'dispersa' di Gozzano*, in «Strumenti critici», V, 16, ottobre 1971, pp. 400-414; poi, con titolo *Per 'Risveglio sul Picco d'Adamo'*, in Id., *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, L'Arciere, 1980, pp. 97-114 (in particolare, pp. 404-406 e 101-04 del volume). Mentre incompatibile con finalità e misura del presente contributo non potrà che risultare ogni tentativo di escussione prospettica, e filologicamente avvertita, dei ricordati “piani editoriali”, specie se rimasti sino ad ora in ombra; e segnatamente di quello riferito a *Verso la cuna del mondo*, anche a prima vista tale da sottrarre forza agli argomenti invocati dai “separatisti” avverso la soluzione adottata da Renato Gozzano e dal Borgese per il volume apparso, con tale titolo, nel 1917.

¹⁴ Si legga l'annotazione («Fin qui si stende l'Indice di questo Zibaldone di / Pensieri / cominciato agli 11. Luglio, e finito ai 14. Ottobre del 1827. in Firenze»), riferita al più ampio e completo dei tre indici, o spogli, procurati dall'autore, e ove per la prima volta è fatto uso nell'opera del termine «Zibaldone», in Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*. Edizione critica a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, vol. II, p. 2411 (e nota, vol. III, p. 1060). Per il contenuto dell'autonomo ms. recante l'intestazione «Indice del mio Zibaldone di Pensieri» (21 bifogli omogenei, per un totale di cc. 42) occorre rifarsi all'eccellente riproduzione dell'intero documento, data alle stampe, in 10 voll. apparsi tra il 1989 e il 1994, da Emilio Peruzzi: G.L., *Zibaldone di pensieri*. Edizione fotografica dell'autografo con gli indici e lo schedario, a cura di E. Peruzzi, Pisa, Scuola Normale Superiore (Stamperia Tiferno Grafica di Città di Castello), vol. X (1994), pp. 161-329.

dirizzata a Giulio De Frenzi dal Meleto, il «23-X-[1908?]», retrodatabile di un anno, come argomentato in altra sede),¹⁵ un indiretto quanto impietoso referito, disposto a gettar luce, complice un appena avvertibile *décalage* lessicale, sul profilo dell'uomo non meno che sull'operare dello scrittore. E ciò limitandosi a convertire gli «scartafacci» degli avi in «rottami»; giusto sul punto di dar vita a quella *Signorina Felicita* (per intanto «Domestica»), ove il termine incriminato avrebbe in effetti avuto modo di ricomparire (v. 146) in sintomatico abbina-mento (se pure, oramai, per effetto di osmosi tra “mezzo” e “oggetto” del dire poetico) con il correlativo «ciarpame» (v. 155), volto a designare il *bric-à-brac* del solaio di Villa Amarena divenuto materia elettiva di una «Musa» vocazio-nalmente «maldestra»: «Il nostro passo diffondeva l'eco / tra quei rottami del passato vano [...] // topaie, materassi, vasellame, / lucerne, ceste, mobili: ciarpa-me / reietto, così caro alla mia Musa!» (*La signorina Felicita ovvero la Felicità*, vv. 145-46 e 154-56).

Ma ecco, a riprova, quanto estraibile dalla lunga e variegata lettera al De Frenzi, poche righe avanti il ritratto della «deliziosa creatura senza busto e sen-za cipria», rispondente all'idealtipo della «Signorina Domestica», sebbene in procinto di trasformarsi, grazie alla mediazione della letteratura (e nonostante il filtro dell'ironia), nella più luminosa delle visitatrici “convitate” dalla penna di Guido: «Non ho scritto nell'anno una poesia che valga un fico! Ve lo giuro su mia Madre! Qualche tentativo, sì, qualche frammento inconcludente, ma vorrei *piuttosto morire* che farveli leggere. [...] Quasi tutti i giorni abbozzo uno schema, appunto un motivo, m'inebrio d'un fantasma, poi mi divago, mi *smonto*, raduno il rottame sparso nella gran cartella e rimetto al domani: e il domani non viene mai!».¹⁶

Oltre a sollecitare la curiosità del critico, inducendolo a disfarsi degl'in-gombri della contingenza (e di un confidenziale quanto elusivo dettato), così da potervi scorgere in filigrana qualcosa di ben prossimo alle scaturigini di un estro poetico nutrito della complicità di una Musa occhieggiante di là da «un bel cielo pagano» (ovvero, pirandellianamente, «di carta»), sempreché in

¹⁵ Delle ragioni adducibili in favore dell'anno 1907 (a dispetto di quanto precisato con riserva dal destinatario e responsabile del primo recupero della missiva, Giulio De Frenzi: «Agliè, “Meleto”, 23-X-[1908?]») è dato ampiamente conto in TP¹ 672 n. 1 e 381 n. 1, nonché di riflesso in TP² 637-38 n. 1 e 359 n. 22. Per la vicenda editoriale della lettera, si veda la nota successiva.

¹⁶ Pubblicata dapprima anonimamente dal De Frenzi, come sesta entro a una serie di undici (composte tra il «28-VI-907» e i «primi mesi del 1911, dopo usciti *I Colloqui*»), nell'articolo *Nascita della ‘Signorina Felicita’ e di altre poesie*, in «Nuova Antologia», LXX, 1° agosto 1935, pp. 362-370 (in partico-lare, p. 367), la lettera è leggibile in PP 1319-22 (il passo citato a p. 1320).

veste tassativamente «pedestre», l'*excerptum* riserva al filologo una non meno utile, e meglio definita, indicazione circa il metodo di lavoro dell'indaffarato *apprenti-sorcier*. Dal momento che la «gran cartella» eletta a dimora di così promettenti «rottami» già nella quiete del «Meleto» non poteva che essere a un di presso la stessa destinata a ospitare, tra il novembre e il febbraio successivi, gli *addenda* maturati prevalentemente a S. Francesco d'Albaro;¹⁷ per venire negli anni forzatamente coinvolta in ripetute geografiche dislocazioni,

¹⁷ Nonostante l'avvicinarsi di terapeutici soggiorni in località rivierasche o montanine, seguito alle prime manifestazioni del male che lo avrebbe condotto a morte (risale al 20 aprile, da poco uscita *La via del rifugio*, un preliminare trasferimento a Ruta, come attestato dalla lettera indirizzata in quello stesso giorno a Diodata Gozzano dagli amici Vallini, Garrone e Bassi; leggibile in *Lettere a C.V.* 23-25), è questo uno dei periodi più fertili dell'attività letteraria di Guido, occasionalmente impegnatosi anche in veste di recensore e, forse suo malgrado, divenuto l'esponente più in vista di una ristretta cerchia di giovani letterati denominata anni or sono da Marziano Guglielminetti «scuola dell'ironia». Quali possano esserne state la consistenza e l'effettivo grado di autonomia, certo è che a una simile disposizione risulta in maggioranza riconducibile la nutrita serie di prove poetiche ideate e composte in quegli stessi mesi, a cominciare da *Nell'Abazia di S. Giuliano* (forse quella di data più alta fra le molte consegnate all'«Albo dell'officina»), d'impronta anticlericale perché nutrita di risentimento nei confronti di un ingiurioso trafiletto apparso il 20 aprile nel quotidiano cattolico «il Momento»; e quindi proseguita con *Alle soglie* (novenari/ottonari doppi in forma di allocuzione rivolta alla propria «radioscopia», prontamente trasferiti, in versione ampliata e con titolo *I colloqui*, da quel medesimo «scartafaccio» a «La Rassegna Latina», I, 2, 15 giugno 1907, pp. 91-93, nonché collocati in apertura dell'omonima seconda sezione di C), e molto altro, pure di pertinenza dell'«Albo» (*Perché nella tua favola compianta, Al mio Adolfo, L'altro, Le Signore che mangiano le paste*; unico elemento del gruppo, quest'ultimo, comparso a stampa, nella «Gazzetta del Popolo della Domenica» del 28 luglio 1907, p. 3, come *Le golose*). Nonché, tra la fine dell'anno e l'inizio del successivo, per invito di Giovanni Cena, con un «mazzetto di poesie nuove» (alla Guglielminetti, 6 gennaio, e al Vallini 15 gennaio 1908, rispettivamente in *Lettere d'amore* 82 e *Lettere a C.V.* 57), concepite per la «Nuova Antologia» ma ben presto ritirate: *L'ipotesi*, di cui in lettera al Vallini del 7 gennaio 1908 (*Lettere a C.V.* 55), sebbene già abbozzata nel settembre 1907, e quindi apparsa in «Il Viandante», II, 6, 6 febbraio 1910, p. 43; *L'esperimento*, di cui in lettera al Vallini del 15 gennaio 1908 (*Lettere a C.V.* 57), anch'essa destinata a «Il Viandante», I, 23, 7 novembre 1909, p. 180, e quindi a «la donna», VII, 156, 20 giugno 1911, p. 13; *Cocotte*, della quale è offerta redazione parziale in lettera alla Guglielminetti del 23 dicembre 1907 (*Lettere d'amore* 76-78), poi sempre per via epistolare resa nota al Vallini il 15 gennaio successivo (*Lettere a C.V.* 57), e quindi edita come *Il richiamo* ne «La Lettura», IX, 6, giugno 1909, pp. 455-56, nonché da ultimo, con il titolo primitivo, in C; *Il commesso farmacista*, di cui in lettera al Vallini del 7 febbraio 1908 (*Lettere a C.V.* 60), postuma e testualmente incerta. Per il ruolo svolto da Gozzano come recensore e guida della «scuola dell'ironia», andrà tenuto presente, di M. Guglielminetti, l'ancora imprescindibile *Gozzano recensore*, in «Lettere Italiane», XXIII, 3, luglio-settembre 1971, pp. 401-430, recensioni alle pp. 418-430 (poi, in forma riveduta e con esclusione dei testi, in Id., *La "scuola dell'ironia". Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 9-32); per la vasta produzione riferita in genere al biennio 1907-1908, e la confusa vicenda del mancato accordo con la «Nuova Antologia», la versione aggiornata della «Cronologia», ora in TP² LI-LII, nonché le note relative a *Cocotte* e a *Il commesso farmacista*, ivi 639 e 748.

sino a conoscere (è da supporre) un pur temporaneo ricovero nelle adiacenze del Picco d'Adamo.¹⁸

È ben prevedibile allora che, sin da un primo sommario accertamento, il “corpus” delle minute gozzaniane tenda ad assumere fattezze simili a quelle di un ammalorato mosaico. Impressione ampiamente sorretta da risultanze d'ordine “archivistico”, e da immediato risalto visivo; senza che ne venga tuttavia compromessa la possibilità di coglierli anche un risvolto dissimulatorio e indirettamente burlesco, conforme alla natura, accattivante e insieme sibillina, dell'intero lascito; una sorta di “effetto a distanza”, non certo esplicitamente voluto, ma neppure del tutto estraneo all'indole «chiara e buia» di un poeta

¹⁸ La propensione ad affidare eterogenee sequenze di versi, composti di preferenza “col lapis” e ove possibile *en plein air*, ad una «cartella» alternativamente impiegata con funzione di supporto o di contenitore, deve avere accompagnato la vicenda creativa di Gozzano per lunga serie di anni e sotto ogni cielo; non escluso quello dell'«Oriente favoloso» illusoriamente sperimentato a beneficio di una declinante salute per un periodo di 42 (o forse 52) giorni, 27 dei quali trascorsi a Ceylon: avendovi egli com'è noto posto mano, se non alle giornalistiche «corrispondenze» sulle prime vagheggiate e almeno temporaneamente disattese (come confidato alla sorella Erina in lettera spedita dall'«Hôtel Suisse & Richmond Villa – Ceylon, 3 aprile 1912», leggibile in PP 1361-62), certo ad alcuni dei ricordati «Poemetti indiani», e alle collaterali *Risveglio sul Picco d'Adamo* e *Supini al rezzo ritmico del panka* (edita, la prima, in «Aprutium», II, 10-11, ottobre-novembre 1913, p. 483; rinvenuta a distanza d'anni e divulgata con titolo *Ketty*, la seconda, grazie ai recuperi parziali di Emilio Zanzi, *Nel quattordicesimo anniversario della morte d'un nostro poeta. I rifugi marini di Guido Gozzano*, in «Gazzetta del Popolo», 9 agosto 1930, p. 3, e del vol. II della sedicente «Edizione definitiva», *I colloqui e altre poesie*, Milano, Treves, 1935, pp. 159-165; nonché, da ultimo, a quello integrale operato dall'Antonicelli, con ripr. fot. dell'autografo, in G.G., *La moneta seminata e altri scritti con un saggio di varianti e una scelta di documenti*. Introduzione e note di F. Antonicelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, pp. 136-144). Una consuetudine della quale non mancano di fornire riprova, oltre alla multiforme compagine dei manoscritti a noi pervenuti, numerosi luoghi epistolari di tenore non dissimile da quello testimoniato dalla lettera al De Frenzi del 23 ottobre 1908 [in realtà 1907]; come agevolmente evincibile dalla esemplificazione che segue: «Vi scrivo sulla spiaggia, seduto sulla gettata dove d'estate s'allineano le cabine. Vi scrivo col foglio disteso sulla cartella da lavoro e la cartella sulle ginocchia... Come sto bene!» (alla Guglielminetti, da «S. Giuliano d'Albaro – Genova, Mercoledì 11 dicembre 1907»; in *Lettere d'amore* 71 e PP 1276); «Alle 6 ½ sono già accoccolato su qualche macigno a cavaliere della valle, con il taccuino e la matita, e sogno e respiro...» (alla Guglielminetti, da «Bertesseno, 20 giugno 1909»; in *Lettere d'amore* 144). Riguardo alla fitta trama degli interrogativi in progresso di tempo sollevati dall'esperienza indiana in quanto tale (itinerario effettivamente seguito, discordanze tra “viaggio reale” e “viaggio letterario”, genesi e vicissitudini editoriali delle opere ad essa ispirate, *Verso la cuna del mondo* in ispecie), nell'impossibilità di fornire un pur selettivo ragguaglio delle voci bibliografiche producibili in merito, basterà far menzione dei due soli apporti, di data remota e a carattere sintetico, da rubricarsi a tutt'oggi fra i “maggiori”, in quanto fondati sopra un attentissimo confronto con il testo poetico “geograficamente” (e non solo) più rilevante della serie: F. Contorbis, *Per una poesia 'dispersa' di Gozzano*, in «Strumenti critici», 1971 cit., pp. 400-414 (poi, con titolo *Per 'Risveglio sul Picco d'Adamo'*, in Id., *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, 1980 cit., pp. 97-114; Angela Casella, *Adamo: chi era?*, in *In ricordo di Cesare Angelini*. Studi di letteratura e filologia a cura di F. Alessio, A. Stella, Milano, il Saggiatore, 1979, pp. 309-314.

così nativamente incline alla preterizione da essersi davvero rispecchiato, sempre nel bel mezzo di *Felicità* e avvalendosi di un unico scolastico endecasillabo *a minore*, in un accenno autoreferenziale, tanto formalmente *abruptus*, e psicologicamente «neghittoso», da apparire più d'ogni altro sincero: «ed a me piace chi non mi comprende» (*La signorina Felicità ovvero la Felicità*, v. 319). Una sorta di sfida, dunque, implicitamente volta a frapporre “ostacolo” alla “trasparenza”, e pertanto a inibire, mercé un enigmatico *ordo rerum*, la “volontà di sapere” di presenti e futuri esegeti dell'*ordo verborum*, professionalmente dediti, al pari dei molesti «dottori» di *Alle soglie* (v. 5: «Mi picchiano in vario lor metro spiando non so quali segni»: cui è sottesa una sin troppo ribadita, ma non per questo meno sorprendente, “prolessi” del manniano *Zauberberg*, supportata da numerosi riferimenti epistolari al Berghof di Davos e dall'affiorare del tema della radiografia come «portrait transparent» o «photographie intime»),¹⁹ ad auscultare, del renitente poeta, «il petto davanti e di dietro» (v. 6). Siano plausibilmente «di tal genere», o forse d'altro, i reconditi presupposti di un così vistoso (e, almeno sulle prime, imbarazzante) disordine, pare difficile non rilevare come, anche entro all'angusto perimetro dei loro singoli sottoambiti, le carte si dispongano, specie in virtù di continue distonie tra caratteristiche d'ordine fisico e tematico, in modo tale da presentarsi come eteroclite e artificiosamente assortite, ovvero, accolta la suggestione di un pertinentissimo titolo di Dante Isella, come cronicamente «mescolate».²⁰ Quasi che le oltranzie ideologico-stilistiche delle montanti avanguardie, ad una ad una ostracizzate, avessero avuto ragione di una pur secretata “officina”, producendo al suo interno, per bizzarro contrappasso, effetti scompositivi da ascrivere all'area cubo-vorticista, se non proprio al più chiassoso parolibertismo marinettiano.

In ordine alla specifica fisionomia dei materiali resisi in successione d'anni disponibili, sarà comunque il caso di precisare in questa sede solo quanto

¹⁹ È appena il caso di precisare, attenendosi alla sua più recente versione italiana (Thomas Mann, *La montagna magica*, a cura e con introduzione di L. Crescenzi e un saggio di M. Neumann, traduzione di R. Colorni, Milano, Mondadori, 2010, che le eloquenti messe in rilievo della duplice portata “diagnostica” della radiografia si alternano, in francese nell'originale perché di pertinenza del dialogo mistilingue tra Madame Chauchat e il «joli bourgeois à la petite tache humide», nell'ultimo paragrafo, *Notte di Valpurga*, del quinto capitolo del romanzo, pp. 498-506.

²⁰ Con riferimento a D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987. Del volume, contenente importanti saggi di metodo e una ricca esemplificazione d'ambito prevalentemente sette-ottocentesco, è apparsa postuma, per iniziativa e cura della figlia Silvia, una seconda edizione, riveduta e notevolmente ampliata: Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009.

non abbia a costituire motivo d'ingombro, ovvero a presentarsi quale fastidiosa replica del già noto. Non foss'altro perché a un imprescindibile, quanto metodologicamente esemplare, regesto della quasi totalità di essi (il contenuto dell'originario Fondo «Renato Gozzano» e degli annessi Fondi «Colla» e «Pistono»; con trascrizione in appendice di testi e appunti, fra i quali una doppia stesura del “capitolo” allegorico *E chiusa in questa cifra che tu vedi*) ha provveduto, sin dal 1984, Mariarosa Masoero:²¹ estendendo a scritti in prosa e documenti vari, specie se di natura epistolare, quanto da chi scrive inventariato, limitatamente all'opera in versi (ma attingendo anche all'esterno dell'antico «Centro di Studi di letteratura italiana in Piemonte – Guido Gozzano»), in servizio del «Meridiano» deputato a raccogliere *Tutte le poesie*, apparso nel 1980.²² Mentre, pur escludendone la provincia ancora in parte *introuvable* dell'epistolario,²³ ben numerose, e spesso di notevole utilità e pregio, risultano

²¹ È il volume qui rubricato come CMG (si veda nota 13). Oltre a descrivere paginalmente tutti i materiali, autografi e non, custoditi a quel tempo dal Centro «Guido Gozzano», esso fornisce, nelle Appendici II-IV, trascrizione diplomatico-interpretativa di documenti di diversa natura (II: *AG IX3* «Taccuino di curiosità autografo»; III: *AG IX4* «Taccuino di indirizzi autografo»; IV: *AG XVII* «*San Francesco*, frammento»). L'Appendice I (*AG VIIIa2* «Blocchetto di fogli senza data») recepisce invece una serie di appunti vari tra i quali un inizio di novella, preceduti (135-36) dal “capitolo”, di complessivi vv. 13, *E chiusa in questa cifra che tu vedi* (c. 1 r; con abbozzo alle rr. 1-10 a partire dal basso), e di una ripresa variata dei vv. 10-13 del medesimo (c. 3 r.). Si vedano, i testi integrali relativi al “capitolo”, riprodotti e presentati in TP² 297 e 755-57 (Appendice II. «Un “capitolo” allegorico»).

²² Qui rubricato come TP¹ (si veda n. 13), il volume ha raccolto, in edizione critica, l'intera opera in versi all'epoca accessibile. Per le caratteristiche generali della sua recente riproposta, ampliata e interamente riveduta, si rinvia alla liminare «Nota del curatore» in TP² LXVII-LXX.

²³ Solo da ultimo motivatamente vagheggiato in termini organici, e come opera auspicabilmente unitaria (anche in virtù di non trascurabili, insperate acquisizioni, delle quali riferisce in questa sede Franco Contorbia), l'epistolario gozzaniano è a tutt'oggi distribuito fra le tre “storiche” raccolte settoriali in volume (*Lettere d'amore*; *Lettere a C.V.*; *Lettere dell'adolescenza*), la più antica e quantitativamente cospicua delle quali non aliena da incertezze d'ordine segnatamente testuale, e una moltitudine di recuperi sparsi, tra i quali si distingue, per consistenza e rilievo letterario, la serie delle missive indirizzate a Marino Moretti tra il 27-28 luglio 1907 e il 14 ottobre 1914, parzialmente e in diverse occasioni rese note dal destinatario, nonché ristampate, in versione filologicamente ineccepibile e accresciuta di dieci unità (sino a un totale di 23), da F. Contorbia, *Gozzano a Moretti e Lettere di Gozzano a Moretti (1907-1914)*, in Atti del Convegno di studio Cesenatico [3-5 ottobre 1975], *Marino Moretti*, a cura di G. Calisesi, Milano, il Saggiatore, 1977, pp. 89-106 e 107-22; poi, con il secondo titolo mutato in *Lettere a Marino Moretti (1907-1914)*, in Id., *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, 1980 cit., pp. 137-153 e 154-168. Un'utile sinossi dei reperti succedutisi sino al 1994 è fornita, in sede di presentazione della lettera ad Arturo Onofri, da «Torino 21 / 04 / 908», rinvenuta presso la Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II» di Roma, da Mauro Sarnelli, *Una lettera inedita di Guido Gozzano ad Arturo Onofri e addenda sul cinema (Testimonianze di A. Varaldo, N. Oxilia e A. Guglielminetti)*, in «La rassegna della letteratura italiana», XCIC, s. VIII, 1-2, gennaio-agosto 1995, pp. 159-167 (in particolare, p. 159 n. 1). A una più ampio e ragionato censimento delle missive venute in luce a partire dal 1916 ha più di recen-

essere le edizioni, variamente introdotte e commentate, volte al recupero di testi manoscritti, o di loro significative porzioni, rimasti a lungo in ombra o solo sommariamente divulgati. E cioè, con esclusivo riguardo ai contributi rivelatisi “maggiori” fra quelli seguiti agli storici *repêchages* di Calcaterra, De Marchi, Antonicelli e altri:²⁴ 1) «Quaderno petrarchesco» e «Quaderno dantesco» (1982: Marziano Guglielminetti e Mariarosa Masoero); 2) appunti tratti da *L'Inde (sans les Anglais)* di Pierre Loti, utilizzati per la stesura della più parte delle «Lettere dall'India» (1984: Alida d'Aquino Creazzo, in appendice all'edizione critica di *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*; nonché, con differente utilizzo del testo e orientamento critico, Marziano Guglielminetti); 3) «Albo dell'officina» (1991: Nicoletta Fabio e Patrizia Menichi; trascrizione diplomatico-interpretativa e denso commento dell'intero manoscritto); 4) versioni, rispettivamente manoscritta e a stampa, dei giovanili componimenti in versi *La vittima – Sirventese – e D'un ideale fulgido la mente* (1993: Mariarosa Masoero; con aggiunta di copie dattiloscritte, dovute a Ettore Colla, ancora de *La vittima*, nonché dei già editi sonetti in piemontese *Ij tôton e Barba ti 't ses ficate 'nt le mie vene*, e del discorso tenuto ad Aglè, nel settembre del 1906, in occasione della laurea degli amici Ettore Colla e Umberto Gaudina, in appendice al volume *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*); 5) sceneggiatura del «San Francesco d'Assisi» (1997: Mariarosa Masoero; edizione critica, costituente materia del volume *San Francesco d'Assisi*, con riproduzione fotografica dell'autografo in appendice); 6) stesura autografa integrale de *La via del rifugio* (1997: Marziano Guglielminetti e Mariarosa Masoero; riproduzione fotografica del manoscritto, con premesse d'ordine critico e filologico); 7) redazione manoscritta de *L'ipotesi*, di complessivi vv. 142, intermedia tra quella edita nel 1951 da Spartaco Asciamprener in appendice a *Lettere d'amore di G.G. e Amalia Guglielminetti*, e le due, manoscritta e dattiloscritta, conservate presso il Centro «Guido Gozzano – Cesare Pavese» (2003: Linda Pagnotta); 8) frammento manoscritto di *Ah! Difettivi sillogismi! L'io* contenente, con altro, i vv. 31-33 e 38-40 del testo più progredito (2005: Mariarosa Masoero; trascrizione diplomatico-interpretativa, a séguito di «ritrovamento

te provveduto, integrando la corrispondente sezione di TP¹ 8-15, peraltro conservata nella nuova sede (773-79), la Parte seconda (Integrazioni e aggiornamenti) della Bibliografia di TP² 829-839.

²⁴ Per una ricostruzione analitica, sebbene di necessità solo tendenzialmente completa, degli incrementi subiti dal *corpus* degli scritti gozzaniani grazie all'emergere di testi estranei alle raccolte “canoniche”, si rinvia, in aggiunta a quello di pertinenza dell'epistolario, ai paragrafi 3 e 6 (riferiti nell'ordine a: Versi; Prose d'invenzione, giornalistiche e sceneggiature; Interviste) della Parte seconda della Bibliografia di TP² (809-819, 819-829, 844-846).

fortuito», del contenuto di un foglietto volante scritto su due facciate, con riproduzione fotografica in appendice).²⁵

²⁵ Sebbene ampiamente noti ai frequentatori del “laboratorio” gozzaniano, si elencano qui avanti, in ordine cronologico (provvedendo tuttavia a specificarne, ove il caso, più recenti ed agibili riedizioni), gli estremi bibliografici relativi a ciascuno dei suddetti apporti, meritevoli di aver riportato alla luce una consistente messe di carte d'autore, alcune delle quali già sommariamente riprodotte, altre segnalate, altre ancora del tutto sconosciute: 1) M. Guglielminetti, M. Masoero, *Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano*, in «Otto/Novecento», VI, 2, marzo-aprile 1982, pp. 169-258 (testi alle pp. 178-210; introduzione critica del primo alle pp. 169-74, e note filologiche della seconda alle pp. 175-77 e 211-12, ove è pure dato conto dei segni di spunta e delle sottolineature riscontrabili nelle copie annotate del *Canzoniere*, commento Carducci-Ferrari 1899 in Bibl. Gozz. 14, con datazione autografa «Torino, 9 Giugno 1905», e della *Commedia*, commento Fraticelli 1887 in Bibl. Gozz. 22); il contributo riproduce paginalmente i mss. noti come «Quaderno petrarchesco» e «Quaderno dantesco» (*AG VIa1-2*, pp. 1-91 e 92-192, e *AG VIb1*, pp. 193-200, continuativi, con *incipit* della sezione dantesca a p. 93), ove sono rispettivamente trascritti 856 e 958 versi, ricavati dai suddetti volumi già appartenuti all'autore; 2) G.G., *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*. Edizione a cura di A. D'Aquino Creazzo, 1984 cit. (Appendice I, pp. 144-166); trascrizione paginale di *AG V2*, pp. 156-211, contenenti appunti utilizzati per la stesura di diverse prose indiane, in massima parte desunti da *L'Inde (sans les Anglais)* di Pierre Loti, la prima parte dei quali, pp. 156-194, ospitata anche dal contributo che qui segue: M. Guglielminetti, *Gozzano trascrive Loti*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, III, XIX^e XX^e siècles, Genève, Slatkine, 1984, pp. 619-40 (Appendice I, pp. 626-638); trascrizione paginale di *AG V3*, pp. 156-194, contenenti appunti tratti da Loti, più ampiamente riprodotti dalla D'Aquino Creazzo; 3) G.G., *Albo dell'officina*, a cura di N. Fabio, P. Menichi, Firenze, Le Lettere, 1991 (Introduzione e Nota al testo, pp. IX-XXVI e XXVII-XXXI, rispettivamente dovute a P. Menichi e N. Fabio); il volume offre trascrizione diplomatico-interpretativa, accompagnata da puntuale commento, del fascicolo detto dal Calcaterra «Albo dell'officina» e dallo stesso parzialmente riprodotto in O 1242-49 (*AG VIIa-b*, di cc. 41, di cui alla n. 13); 4) qui rubricato come *Lettere dell'adolescenza* (si veda n. 13), il volume ospita, oltre a 86 lettere indirizzate a Ettore Colla tra il luglio 1898 e il dicembre 1915, con corredo di disegni autografi, due Appendici (I. «Versi e documenti diversi», pp. 143-160; II. «Disegni e acquerelli», pp. 161-205), la prima delle quali comprende, nell'ordine: trascrizione da ms. de *La vittima – Sirventese* – (Fondo Colla, Fascicolo I, 1-2, ove in 2 è conservato dattiloscritto, apografo del precedente, dovuto al Colla); Diario di Ettore Colla, anno 1898, con estemporanea interpolazione di un disegno e di un appunto di mano di Gozzano all'altezza del 25 maggio e del 4 giugno 1898 (Fondo Colla, Fascicolo I, 3); testo dell'ode *D'un ideale fulgido la mente*, composta «Domenica 13 Settembre 1903» per la laurea dell'amico Giovanni [Nino] Bolognini, desunto dalla prima stampa, Tipografia C. Appia di Rivarolo Canavese (Fondo Colla, Fascicolo 14); trascrizione da ms. del discorso tenuto ad Agliè l'11 luglio 1906 per la laurea di Ettore Colla e Umberto Gaudina (Fondo Colla, Fascicolo I, 4-5, ove in 5 è conservato dattiloscritto, apografo del precedente, dovuto al Colla); testo dattiloscritto, con annotazione del Colla «Esumata sfogliando fra i ricordi gozzaniani», dei sonetti in piemontese *Ij tòtòn* e *Barba ti 't ses ficate 'nt le mie vene*, già editi secondo gli autografi Gotta in TP¹ 361-62 e nota critica 787-90 (Fondo Colla, Fascicolo I, 11-12); dei due primi documenti, relativi a testi poetici in precedenza solo indirettamente noti e non riprodotti in sillogi comprensive dell'intera opera in versi, si vedano i testi, accompagnati da presentazione critico-filologica in TP² 298-301 e 758-65 (Appendice III. «Versi dell'adolescenza»); 5) qui ricondotto all'abbreviatura *San Francesco d'Assisi*, il volume per la prima volta ospita, alle pp. 3-62, l'unica sceneggiatura gozzaniana integralmente conservata: a testo la trascrizione del dattiloscritto con ritocchi autografi *AG IIIb*, di cc. 41; in apparato le varianti degli altri testimoni (dattilo-

Sottratto al novero dei documenti in tal modo acquisiti quanto si trovi relegato in posizione marginale (stesure di singoli componimenti o, ancor più, di abbozzi irrelati), ovvero poco abbia a suggerire in ordine alla diacronia dei testi in esame (come nel caso del manoscritto d'insieme de *La via del rifugio*, a sigla *AG Ia*; anch'esso tuttavia non alieno dall'assumere rilevanza "genetica", a motivo della tardiva espunzione di ben 10 componimenti e di una serie di scarti rispetto alla prima stampa difficilmente imputabili a meri interventi redazionali),²⁶ non sembra sia dato rinvenire fascicolo gozzaniano afferente a un medesimo titolo cui non si addica l'incerto statuto riscontrato in premessa. Se non altro perché,

scritto *AG XVI*, di cc. 40, apografo del precedente; mss. sequenziali *AG IIa* e *AG IIIb*, di complessive cc. 54, rispettivamente 1-48 e 49-54, dei quali è offerta, alle pp. 75-128, riproduzione fotografica); 6) G.G., *La via del rifugio secondo il manoscritto*. Introduzione di M. Guglielminetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997; efficacemente introdotto, e corredato di puntuale Nota al testo di M. Masoero (pp. XI-XVIII e XIX-XX), il volume accoglie, alle pp. 1-100, riproduzione fotografica integrale della stesura manoscritta della raccolta, comprensiva dei 10 componimenti espunti dall'edizione in volume (*AG Ia*, di cc. 99, del quale alla nota successiva e poco oltre nel testo); 7) Linda Pagnotta, "Un sogno troppo a lungo sognato". 'L'ipotesi' di Guido Gozzano in un'inedita redazione autografa, in «Paragone/Letteratura», LIV, Terza serie, 45-46-47/636-638-640, febbraio-giugno 2003, pp. 43-69 (testo alle pp. 65-69; ripr. fot. della facciata incipitaria del ms. a p. 64); il contributo presenta, e diplomaticamente riproduce, redazione autografa del componimento, di complessivi vv. 142 (non scanditi in segmenti e comunque mutili dei due d'apertura), stesa in pulito, d'inchiostro nero, da c. 6 v. a c. 14 r., all'interno di un «album adibito alla collezione di autografi» di complessive cc. 88 e risguardi simmetrici, irregolarmente occupato da inserti manoscritti di diversi autori, fra i quali un *excerptum* desunto da trasposizione narrativa del dramma di Tomaso Monicelli *L'Esodo*; la redazione, datata da altra mano «29 settembre 1907», è motivatamente ricondotta a una fase intermedia tra quella documentata dall'abbozzo offerto dall'Asciamprenner in appendice a *Lettere d'amore* 164-67 e la successiva, propria dei due testimoni conservati presso il Centro «Guido Gozzano – Cesare Pavese» (*AG VIIIa3-b1*, pp. 34-22; *AG XV2*, dattiloscritto, pp. 1-5), preludenti al testo edito in «Il Viandante», II, 6, 6 febbraio 1910 p. 43, e dunque al periodo di più assidua frequentazione del Monicelli coincidente con la comparsa a stampa, sempre in «Il Viandante», I, 23, 7 novembre 1909, p. 180, de *L'esperimento*; del reperto, escluso dalle precedenti sillogi dell'opera poetica, è accolto e presentato il testo in TP² 716-21; 8) M. Masoero, *Per il testo di 'Ah! Difettivi sillogismi! (un ritrovamento fortuito)*, in *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 79-83 (testi alle pp. 81-83, ripr. fot. del ms. in Appendice, r. e v. rispettivamente figg. 5 e 6); il capitolo presenta e trascrive il contenuto di un foglietto (1 c. di mm. 135x105, scritta a lapis su entrambe le facciate) ritrovato in una copia dell'ed. 1930 di G.G., *I primi e gli ultimi colloqui*, Milano, Treves, 1925, il cui verso ospita citazioni da Dante e Petrarca utilizzate per la stesura di più brani delle «Epistole entomologiche», il recto un abbozzo parziale del carme ove sono riconoscibili i vv. 31-33 e 38-40 dell'ultima redazione, attestata in *AG V3*, pp. 212-215; del ms., ignoto alle precedenti sillogi dell'opera poetica, sono offerte descrizione esterna e integrale riproduzione in TP² 589-590 e 739-740.

²⁶ Circa i dubbi sollevati da quest'ampia sequenza manoscritta (cc. 99 di mm. 210x135, non rigate e tra loro omogenee, ad eccezione delle ultime due con rigatura parallela al lato minore, scritte in inchiostro nero solo sul recto, oltreché sul verso della penultima: donde un totale di pp. 100), apparentemente di «bella copia», ma disseminata di indizi sufficienti a conferirle rilievo "stratigrafico", si vedano le meno sommarie osservazioni avanzate poco oltre.

a venire individuata da una medesima sigla (o da una serie omogenea di esse), è pur sempre un'accolita di *excerpta* desunti da carte di quaderno provviste di differenti caratteristiche e dimensioni, o costituiti da blocchi di fogli sparsi, in vario modo rescissi e assemblati; con esiti frequentemente resi ancor più enigmatici dal sovrapporsi di molteplici strati redazionali e dalla presenza di innesti eterogenei per *ductus* e contenuto. Donde la conferma dell'impressione che la gran maggioranza delle "faville" prodotte dal laboratorio gozzaniano nei brevi anni del suo pieno fervore, e simultaneamente attive in varie direzioni, abbiano avuto modo di convertirsi in aggregati verbali letterariamente definiti in quanto all'occorrenza ospitati entro ai diversi comparti della «gran cartella» di cui in lettera al De Frenzi del 23 ottobre 1907.

Resta per ciò stesso a stabilirsi, una volta ravvisato nel suddetto crogiuolo (tendenzialmente immune «dal Tempo e dallo Spazio» per ufficio dell'«Ospite furtiva» di *Felicità*, vv. 367-368) il centro generativo di quanto maturato al riparo dell'«eremo profondo» eletto a dimora della letteratura e della malattia, di quale rilevanza e natura possa essere il contributo del filologo al progresso di un'indagine disposta a interrogarsi intorno alle prerogative di un siffatto percorso creativo. Nulla che abbia a vedere, s'intende, con i «tenebrosi uffici» del «negromante» insinuatosi nell'immaginario gozzaniano per palese sollecitazione delle ingredienti «Epistole entomologiche». Quanto piuttosto una serie di rilievi, tra loro coordinati, da utilizzarsi con parsimonia a tal fine. Il che nella circostanza conduce a un più ravvicinato confronto con quelle almeno delle «mpegate» carte che meglio consentano di ravvisare tendenze di fondo e prerogative struttural-formali da annoverarsi come sintomatiche.

Sebbene non riesca difficile credere che anche Gozzano abbia implicitamente onorato, se pure in manifesto contrappunto con il più antinomico dei poeti coetanei, «la verità che giace al fondo», e devoluto allo scopo una nutrita riserva di «trite parole», con pari certezza sembra potersi asserire che difficilmente, e certo non mai *elate et sublime*, egli si sarebbe prestato a sostenere la causa della «poesia onesta». Essendo stata per lui, ogni forma di letteratura, non riverbero (o rimedio), ma maschera, di un «sogno obliato»: evocabile all'occorrenza secondo i modi, stilisticamente ed emotivamente complementari, del «sentimentale giovine romantico» e del «sofista schernitore»; ovvero, essendogli nei casi migliori riuscito di coglierne il denominatore comune, dell'ironico sceneggiatore.

Per questo, a fronte di un canzoniere tanto irrituale quanto manifestamente disarmonico (ove il numero delle "sparse" vistosamente prepondera su quello dei titoli confluiti in volume; e ogni scelta di genere, metro, ritmo, coloritura verbale o sonora è, al caso, adottata e dismessa in ossequio al puntiglio dello

«scolare» o alla trasandatezza della «serva»), l'intero campionario delle “prove d'artista” entrate a far parte della suddetta *traditio* talora rivela e talaltra nasconde, ma mai propriamente acclara. Donde, soccorrendo allo scopo il recente, suggestivo profilo di un Gozzano “ellenizzato”,²⁷ l'impressione che al governo dell'“officina” abbia arcanamente presieduto lo stesso delfico «Signore» che, a quanto ne testimonia Eraclito, οὐτε λέγει οὐτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει.²⁸

Non meravigliera allora se, a venir percepito come sfuggente, o a meglio dire “multiverso”, ogniqualevolta alla valenza documentale del reperto si aggiungano ragioni di interesse critico, sia in primo luogo il tempo. Abbia esso carattere “interno”, in quanto sotteso al concrescere fisico del testo, o “esterno”, perché determinato dal rapporto istituibile tra segnali forniti dalle carte e una qualsivoglia fattispecie di “calendario”. Una doppia fluidità, alla quale andranno in larga misura sottratti gli autografi sparsi, ospitanti versi “d'occasione” situabili in virtù di firma e data in calce, o “occasionati”, come le non infrequenti repliche trascritte in pagine d'album, ovvero sottoposte al giudizio di amici, amiche e confidenti mediante inserimento per *excerpta* in lettere e cartoline.²⁹ Ma non certo i ben più numerosi casi nei quali, a mettere

²⁷ Specie in virtù degli eruditissimi, ma pur sempre vivaci, “sconfinamenti” novecenteschi di Luciano Bossina, filologo classico e non meno titolato gozzaniano di complemento, del quale si annuncia un volume di sintesi destinato a raccogliere, con quelli già variamente editi, ulteriori contributi intesi a rinvenire memoria dell'antico (Socrate e Platone inclusi, e relative mediazioni) nei recessi dello “scrittoio” di Guido. Dei numerosi interventi sinora dati alle stampe, si registrano qui, in quanto di più ampio respiro ed efficacemente condotti secondo tale prospettiva, i due maggiori: Luciano Bossina, *Circe, Cocotte e gli amori ancillari*, in «Levia Gravia», I (1999), pp. 53-102; Id., *Gozzano Greco*, in *L'indagine e la rima*. Scritti per Lorenzo Braccesi, a cura di F. Raviola, con M. Bassani, A. Debiassi, E. Pistorio, segretaria di redazione C. Rocchi, impaginazione ed editing M. Annibaleto, vol. I, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2013, pp. 257-291.

²⁸ Certo abusato, ma in quanto proverbialmente “enigmatico” non del tutto estraneo al caso di specie, è, di Eraclito, il notissimo fr. DK 22 B93 (ὁ ἀναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὐτε λέγει οὐτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει), che qui si cita da Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*. Testo critico e traduzione di C. Diano. Commento di C. Diano e G. Serra, Milano, Fondazione Lorenzo Valla – Arnoldo Mondadori Editore, 1980, p. 52 (ove l'aforisma è rubricato, in accordo con l'ordinamento stabilito dal Diano, al n. 120, e affiancato da una delle sue possibili traduzioni: «Il Signore di cui è l'oracolo in Delfi non dice e non nasconde: significa»).

²⁹ In due casi esemplari Gozzano ha provveduto a trasmettere per posta (favorendone dunque, in assenza di timbri, un' almeno approssimativa datazione) al «buon compagno» Amalia Guglielminetti altrettante “anteprime” di componimenti, nella fattispecie destinati ad approdare alla raccolta “maggiore”. Si tratta, com'è noto, di *Cocotte*: 48 versi non continuativi e solo a tratti coincidenti con quelli poi fissati dalla stampa, in lettera da «S. Giuliano, 23 (dicembre 1907)», ove la registrazione dell'intervallo evocato, «Cornigliano 1889 / Cornigliano 1907», surroga congedo e firma; e de *La signorina Felicita ovvero la Felicità*: 6 versi assimilabili, ma non sovrapponibili, a quelli della penultima sestina della redazione più progredita (vv. 423-28), seguiti dalla didascalia «La Signorina Domestica ovvero / la moglie del saggio. IX. 3» e suggellati dalla clausola, scritta verticalmente, «Saluti se-

a prova intelligenza e sensibilità ermeneutica dell'interprete, pariteticamente concorrono elaborazioni di organismi poetici complessi e, in via più o meno diretta, l'emergere di nessi intertestuali prefiguranti il disegno di raccolte a venire. Così che persino il manoscritto "in pulito" de *La via del rifugio* (poc'anzi ricondotto alla sigla *AG Ia*) non ha mancato di alimentare dubbi e congetture circa tempi, modi e obiettivi di un'apparentemente nitida redazione. Prima che ad opera d'altri (e comunque agli albori di un'ancora malcerta filologia gozzaniana) da parte di Marziano Guglielminetti, propenso a ravvisarvi l'esempio di una cronica ambiguità: in successione d'anni dallo stesso ribadita, introducendo la ricordata riproduzione anastatica dell'autografo, edita nel 1997, e quindi fatta oggetto di un sottile vaglio esegetico in pagine, composte in lingua francese, per una miscellanea apparsa nel 2001.³⁰ Ciò a partire dai ben noti enigmi costituiti dalla rinuncia a 10 componimenti entro a un totale di 35, dal rovesciamento della posizione d'ordine degli ultimi due, dall'eclissi delle dediche (in particolare, di quella in frontespizio, a Carlo Vallini); e, soprattutto, dalle metamorfosi subite dalle date, poste in esordio («16-3-907», ove a venir due volte corretto è, a scapito di un martoriato «4», il numerale del mese) e in chiusura («Torino 16-3-07», con adattamento dell'anno, a seguito

guaci! / Ronco 12 sera – 7-908 / Guido». Nulla più, con tutta evidenza, e specie in merito al secondo componimento (la cui genesi, indistinguibile da quella de *L'ipotesi*, è documentata da non poche altre lettere, alla Guglielminetti, al De Frenzi e al Vallini, sin dall'accenno rivolto alla prima il 3 agosto 1907; come evincibile dal riepilogo delle testimonianze, e delle principali voci critiche intervenute nel merito, proposto in TP² 637-39) che una generica indicazione, per quanto specificamente attiene alla cronistoria elaborativa dei testi; eppure sufficiente a retrodatarne di diversi mesi le prime attestazioni certe, rispetto agli esiti a stampa: in «La Lettura», IX, 6, giugno 1909, pp. 455-456 (con titolo *Il richiamo*); e «Nuova Antologia», Quinta serie, marzo-aprile 1909, volume CXL della raccolta CCXXIV (16 marzo 1909), pp. 228-239 (per il testo della prima missiva si rinvia a *Lettere d'amore* 76-78 e PP 1279-1282; per quello della seconda, oltrechè a *Lettere d'amore* 113, alla sede della sua prima divulgazione, a firma della destinataria: A. Guglielminetti, *L'infelice poeta della felicità. La Signorina Domestica, idillio di Guido Gozzano*, in «L'Illustrazione Italiana», LXII, 46, 10 novembre 1935, pp. 919-920, ove a p. 920 è offerta ripr. fot. del documento). Quanto ai versi databili perché affidati ad un unico testimone steso in circostanze "occasional", ovvero consistenti in repliche "dedicate" di testi prodotti in altra sede, o addirittura già editi, basteranno gli esempi dell'ode giovanile *D'un ideale fulgido la mente* («Domenica 13 Settembre 1803», per la laurea di Nino Bolognini, peraltro a stampa), e delle testimonianze *descriptae*, con funzione di omaggio, relative a *Novembre (Un'altra risorta)*, *L'assenza*, *Garesio*, *L'incrinatura*, *Tutto ignoro di te: nome e cognome* (per le quali si veda l'inventario dei relativi manoscritti in TP¹ 620-22 e TP² 590-92).

³⁰ Se ne veda dunque in particolare, a complemento della ricordata *Introduzione* a G.G., *La via del rifugio secondo il manoscritto*, 1997 cit., pp. XI-XVIII, il meno noto *Regards sur un manuscrit de Gozzano*, in Cahiers du CRITIC, Sous la direction de D. Budor, D. Ferraris, *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, pp. 67-82 (con riprod. parziale del ms.).

di un vistoso rifacimento di «7» su «6»).³¹ Quasi che il documento, per un verso preludio immediato del volume apparso nei primi giorni d'aprile del 1907 (vista la fitta presenza di note redazionali del tipo «Lasciare uno spazio più largo», «corsivo» e simili), per un altro guardasse all'indietro, riesumando lo sperimentalismo (tendente a nutrirsi di specie poetiche e fonti eterogenee) proprio della fase di incubazione dell'opera, assegnabile alla primavera dell'anno precedente. Bifrontismo senz'altro trascurabile da parte di chi prudenzialmente si affidi al solo testo a stampa, ma a complemento del quale andrà subito rilevato che, se a personali reticenze e inquietudini (nella circostanza dovute agl'incomodi del "mercato delle lettere", come pure ai turbamenti vissuti nell'atto di affacciarsi «alle soglie» del successo e di un inguaribile male) possono agevolmente venir fatte risalire le episodiche 'increspature' del solo manoscritto steso ordinatamente in inchiostro nero, a rivelarsi inesorabilmente oscura sembra per contro essere la «disarmonia prestabilita» sottesa a quanto l'autore si sarebbe di lì innanzi dato cura di «mettere in versi», attivandosi, simultaneamente o quasi, in molteplici direzioni. Tanto che, volendo per un attimo ricondurre al «guazzabuglio» di una incarnata soggettività poetante la multiforme accolta di «rottami» obiettivatasi nelle carte, del tutto spontaneo diviene l'immaginare che un sapiente regista e uno sconclusionato trovarobe abbiano operato di conserva, e in modo tale da consentire al secondo di sovrappaffare, almeno temporaneamente, il primo.

Un referto di massima ancora una volta impietoso, e tuttavia conforme alla natura fondamentalmente rapsodica della prassi compositiva seguita dell'autore, nonché suscettibile di puntuali riscontri entro all'insieme dei manoscritti, o meglio dei loro "naturali" o "artificiali" raggruppamenti, rappresentativi della produzione in versi definitasi tra lo scorcio del 1907 e i primi mesi del 1912 (il cui rilievo quantitativo, rispetto all'ammontare di un ipotetico *corpus* d'origine, sfugge peraltro a ogni ragionevole stima).

Si tratta, com'è noto, di ben sei fascicoli (per lo più multipli), eterogenei per caratteristiche fisiche, tipologia e livello elaborativo dei singoli contenuti, nonché soggetti a intersezioni rivelatrici di prossimità genetiche e sincronie. Quanto a dire, con sostanziale rispetto della catalogazione vigente presso il Centro

³¹ Di simili, lievi quanto significativi, "pentimenti" è possibile avere rapido riscontro, consultando la prima e l'ultima pagina dell'autografo (cc. 2 r. e 99 r.) nella riproduzione offertane da G. G., *La via del rifugio secondo il manoscritto*, 1997 cit., pp. 2 e 100; nonché le descrizioni del fascicolo contenute in CMG 11-14 (in particolare 11 n. 2 e 13), TP¹ 615-17 e 625-28, TP² 584-85 e 595.

«Guido Gozzano – Cesare Pavese» (modificata, ove utile, con ricorso alle sottodistinzioni proposte in TP²), e limitando all'indispensabile la rassegna delle specificità di ciascuno:³²

1) *AG Ib*

Fascicolo di cc. 5, scritte su entrambe le facciate, salvo l'ultima bianca, di tre differenti tipologie (così distribuite: 1, 2-3, 4-5); ospita: *Il più atto*; *Salvezza*; *L'amico delle crisalidi* [cfr. CMG 15-16; MAC 410; TP¹ 617, 655, 724-725; TP² 585-586, 620, 690].

Composizione

– pp. 1-2: *Il più atto*, *Salvezza*; provenienti da quaderno (angoli esterni a spigolo netto, sulla scorta di MAC 396-410 rubricato come *b*) costitutivo di buona parte di *AG VIIIa1* («Quaderno di appunti per i “Colloqui”»: pp. 5-6 e 19-46, ove le pp. 6 e 46 sono occupate dai prospetti *b* e *a* della raccolta) [cfr. TP¹ 671 e 693-694; TP² 637 e 663];

– pp. 3-6: *Supini al rezzo ritmico del pankà*; con ogni probabilità ricavate da fogli protocollo di ampie dimensioni a righe grigiastre, privi di eguali [cfr. TP¹ 735 e 772; TP² 698 e 738-739];

– pp. 7-9: *L'amico delle crisalidi* (su tre facciate); provenienti da quaderno le cui carte, con rigatura e quadrettatura di tipo commerciale (qui avanti ascritte alla tipologia *a*), intere o tagliate lungo il lato minore, accolgono abbozzi e stesure più o meno avanzate di diverse Epistole entomologiche (*AG IV1-2* e *AG V1: Parnassius Apollo, Pieris brassicae, Anthocaris cardamines, Macroglossa stellatarum*), e del carne, cronologicamente prossimo, *Ah! Difettivi sillogismi! L'io* (*AG V3*, ove la p. 215 ospita, dopo i due versi conclusivi, il prospetto *e* delle Epistole) [cfr. TP¹ 735 e 758-759; TP² 698 e 722-723].

Esiti a stampa

– *Il più atto*: C; redazione intermedia in «La Riviera Ligure», settembre 1910 [cfr. TP¹ 693-94; TP² 663];

³² Per i correttivi talora apportati alla catalogazione tradizionale, allo scopo di rendere meglio individuabili sequenze variamente ascritte a una medesima segnatura d'insieme, si rinvia ai criteri esposti alla n. 12. Trattandosi, inoltre, di ricognizione archivistica drasticamente selettiva, ma tenuta a evidenziare prerogative di carattere tanto “statico” che “dinamico” dei fascicoli in esame, nonché (in accordo con la finalità del presente contributo) incline a privilegiare le seconde rispetto alle prime, la sinossi qui offertane si avvarrà, a sconto delle descrizioni di rito, degli apporti filologici che già vi abbiano provveduto, ricorrendo, ove in precedenza trascurati o fatti oggetto di estemporanea menzione, alle abbreviature aggiuntive: A. Rocca, *Fra le carte di Guido Gozzano: materiali autografi per 'I colloqui'*, in «Studi di filologia italiana», 1977 cit. (MAC); G.G., *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*. Edizione a cura di A. D'Aquino Creazzo, 1984 cit. (*Verso la cuna* 1984); M. Guglielminetti, *Gozzano trascrive Loti*, in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, 1984 cit., pp. 619-640 (*Gozzano trascrive Loti*); G.G., *Albo dell'officina*, a cura di N. Fabio, P. Menichi, 1991 cit. (MAO).

- *Salvezza*: C; redazione intermedia in «La Riviera Ligure», settembre 1910 e «la donna», 5 gennaio 1911, con titolo *Congedo* [cfr. TP¹ 693-94; TP² 663];
- *Supini al rezzo ritmico del pank*: «Poesie sparse», postuma [cfr. TP¹ 314-317 e 772; TP² 212-214 e 738-739];
- *L'amico delle crisalidi*: «Poesie sparse»; secondo una redazione verisimilmente anteriore a quella dell'autografo, in «La Riviera Ligure», agosto 1909, ove, scissi i quinari accoppiati, l'ode consta di quattordici strofette di sei versi ciascuna, ordinate in tre sezioni; quindi in «La Lettura», marzo 1912 [cfr. TP¹ 758-559; TP² 722-723].

2) *AG IV 1-2*

Fascicolo doppio, con cesura collocata dopo la c. 57 (p. 98), di complessive cc. 71, incluso il piatto anteriore della copertina di un quaderno recante sul *recto* l'intestazione autografa «*Delle farfalle*»; ma assommante a pp. 126, causa numerazione convenzionale ignara delle bianche, nonché di alcune pagine occupate dalla scrittura (in particolare, il *verso* di quella conteggiata come 2, essendo numerato solo il *recto* della copertina, contenente due indici, relativi a *L'altare del passato* e *Verso la cuna del mondo*, qui per la prima volta trascritti alla n. 13); ospita: per la quasi totalità della documentazione autografa ad oggi nota, stesure varie di ciascuna delle Epistole destinate a comporre il poema «Le farfalle» [cfr. CMG 20-27; TP¹ 382-390; TP² 317-325].

Composizione

L'estrema varietà dei materiali impiegati, riconducibili a undici tipologie principali, induce ad attenersi a una descrizione d'insieme prevalentemente contenutistica, e rispettosa della scansione vigente; segnalando tuttavia, in quanto indicativi di nessi istituibili all'interno o all'esterno delle Epistole, tutti i casi di utilizzo di quattro tipi di carta privilegiati (così distinti, sulla scorta dei dati rispettivamente forniti, in ordine sequenziale, in CMG, e per blocchi tematici omogenei in TP¹ e TP²: *a*, cc. di mm. 302x205, all'occorrenza tagliate lungo il lato minore, con rigatura e quadrettatura di tipo commerciale; *b*, cc. di mm. 250x177, bianche senza filigrana; *c*, cc. di mm. 208x149, con 19 righe grigiastre intersecate verticalmente da due del medesimo colore a ridosso del margine interno del quaderno di provenienza; *d*, cc. di mm. 206x148, a quadretti grigiastri di mm. 4):

1.

- p. 1: piatto anteriore di copertina, con intitolazione autografa, d'inchiostro nero, «*Delle farfalle*» (v., con tavola pitagorica, n. n) [descrizione in CMG 21; TP¹ 382; TP² 317-318];
- p. 2: indice dei «Poemeti indiani», con titolo «Le disavventure di Toto / – poemeti –», seguito, con titolo «Le farfalle», dal progetto *c* del poema [cfr. TP¹ 375-376; TP² 312-313] (nel v., bianco e n.n., indici de «L'altare del passato» e di «Verso la cuna» [cfr. qui n. 13]);
- p. 3 prospetto *d* del poema, con titolo «Le farfalle / (epistole entomologiche)» [cfr. TP¹ 376; TP² 313] (v. bianco n.n.);

- pp. 4-10: *Storia di cinquecento Vanesse*, test *b*, anepigrafo [cfr. TP¹ 383 e 443-447; TP² 318 e 387-391] (ultima facciata bianca n.n.);
- pp. 11-17: redazione dattiloscritta parziale di *Le farfalle*, test. *a2* (con titolo aggiunto a lapis da altra mano «Dei bruchi»), il cui modello è in *AG VIIa-b*, pp. 1-13 [cfr., per quest'ultimo, TP¹ 384 e 473-486; TP² 318-319 e 469-482] (cc. 5, le prime due su entrambe le facciate, le altre tre solo sul *r.*; nn. nn. le bianche);
- pp. 18-24: *Le farfalle*, test. *b2* [cfr. TP¹ 38 e 491-496; TP² 319 e 487-492] (scritte solo sul *r.*);
- pp. 25-28: *Parnassius Apollo*, test. *b*, titolo «Parnassus Apollo» (pp. 27-28, tipo *a*) [cfr. TP¹ 385 e 498-502; TP² 320 e 405-409];
- pp. 29-36: *Parnassius Apollo*, test. *a*, titolo «Del Parnassus Apollo» (tipo *b*) [cfr. TP¹ 384-385 e 503-510; TP² 319-320 e 494-501];
- pp. 37-41: *Pieris brassicae*, test. *b*, titolo «Della Cavolaia (*Pieris brassicae*)» (tipo *a*) [cfr. TP¹ 386 e 512-516; TP² 321 e 413-417] (ultima facciata bianca n.n.);
- pp. 42-53: *Pieris brassicae*, test. *a*, titolo «Della *Pieris brassicae*» (tipo *b*) [cfr. TP¹ 385-386 e 517-527; TP² 320-321 e 504-514];
- pp. 54-57: *Anthocaris cardamines*, test. *b*, titolo «Dell'Antocaris *Cardamines*» (tipo *a*) [cfr. TP¹ 386-387 e 530-534; TP² 321-322 e 421-425];
- pp. 58-65: *Anthocaris cardamines*, test. *a*, titolo «Dell'Aurora (*Anthocaris cardamines*)» (pp. 58-59 e 62-63, tipo *b*, le altre consimili), ove la p. 64 ospita negli ultimi 8 rr. il prospetto *b* del poema [cfr. TP¹ 386 e 535-538; TP² 321 e 516-519; per il prospetto *b*, TP¹ 375 e TP² 312];
- pp. 66-69: *Ornithoptera pronomus*, test. *b*, titolo «Ornithoptera *Pronomus*» (simili, per qualità, non per formato, a tipo *b*) [cfr. TP¹ 387 e 540-542; TP² 322 e 429-431];
- pp. 70-78: *Ornithoptera pronomus*, test. *a*, titolo «Farfalle barbare» (pp. 76-77, tipo *b*) [cfr. TP¹ 387 e 543-351; TP² 322 e 522-529] (v. dell'ultima bianco e n.n.);
- pp. 79-86: *Acherontia Atropos*, test. *b*, titolo «*Acherontia Atropos*» (tipo *c*, ove la p. 86, v. della precedente, ospita un abbozzo a lapis riferibile a *Le farfalle*, test *b1*) [cfr. TP¹ 388 e 554-557; TP¹ 323 e 435-438];
- pp. 87-94: *Acherontia Atropos*, test. *a*, titolo «Dell'*Acherontia Atropos*» (tipo *b*) [cfr. TP¹ 388 e 558-566; TP² 323 e 532-539];
- pp. 95-98: *Macroglossa stellatarum*, test. *ba* (tipo *a*, prosegue in *AG VI*, pp. 129-130) [cfr. TP¹ 389 e 599-604; TP² 324 e 566-571];
- 2.
- pp. 99-119: *Macroglossa stellatarum*, test. *a* (tipo *d*) [cfr. TP¹ 389 e 576-598; TP² 324 e 544-565];
- pp. 120-126: *Macroglossa stellatarum*, test. *d*, titolo «*Macroglossa stellatarum*» (tipo *d*, prosegue in *AG VI*, pp. 127-128), ove a p. 120, dunque sul v. della precedente, occupata dagli ultimi due righi dell'abbozzo in prosa e da un ampio disegno di farfalla, figurano 6 versi (139-144, con lieve pentimento all'altezza del primo), poi replicati alle pp. 126-127, in corrispondenza con la cesura tra *AG IV2*, pp. 121-126 (vv. 1-142) e *AG VI*, pp. 127-128 (vv. 143-171) [cfr. TP¹ 390 e 569-574; TP² 325 e 441-446].

Esiti a stampa

Com'è noto, soltanto quattro delle otto Epistole delle quali ci è giunta traccia furono pubblicate in vita e per volontà dell'autore (*Le farfalle*, in «La Grande Illustrazione», febbraio 1914; *Parnassius Apollo* e *Macroglossa stellatarum*, in «La Stampa», 4 marzo 1914; *Anthocaris cardamines*, in «L'Illustrazione Italiana», 23 aprile 1916); per giunta, nel caso di *Macroglossa stellatarum*, con esito parziale e così poco rifinito da doversi subordinare alla più ampia e compiuta redazione autografa, detta test. *d* (*AG IV2*, pp. 120-126, e *AG VI1*, pp. 127-128). Per un quadro completo di titoli e collocazioni, si rinvia a TP¹ 371 e TP² 310).

3) *AG VI1-3*

Fascicolo triplo, con cesure rispettivamente collocate dopo c. 13 (p. 141, bianco e n.n. il v.) e c. 49 (p. 211, scritta solo sul r., con v. n.n. ma fitto di disegni; a sua volta preceduta, p. 210, dal v. di c. 48, priva della parte inferiore e bianca sul r. n.n.), assommante a cc. 51 e pp. 89, non essendo numerate le bianche e il suddetto c. 49 v., pur ampiamente illustrato; ospita: *a*) unitamente alla trascrizione, di mano di Pio Schinetti, di abbozzi vari della medesima Epistola (pp. 132-141), il completamento della stesura più progredita di *Macroglossa stellatarum* (test. *d*, pp. 127-128, consecutive rispetto a *AG IV2*, pp. 120-126), seguito da test *ba* e test. *bβ* della stessa (pp. 129-130 e 131); *b*) appunti autografi per VCM, in prevalenza desunti da Loti (pp. 142-211); *c*) stesura autografa di *Ah! Difettivi sillogismi! L'io* conclusa, nell'ultima facciata, dal prospetto *e* delle Epistole [cfr. CMG 28-30; TP¹ 389-390, 725; TP² 624-625, 691; *Gozzano trascrive Loti* 626-37; *Verso la cuna del mondo* 1984 147-166; TP¹ 319-321, 736, 773; TP² 260-262, 699, 739-740].

Composizione

In continuità con il precedente:

1.

– pp. 127-128: *Macroglossa stellatarum*, test. *d* (tipo *d*), rispettivamente occupate dai vv. 143-159 e 160-171 della stesura più progredita, a completamento di *AG IV2*, pp. 120-126 [cfr. TP¹ 390 e 574-75; TP² 325 e 446-47];

– pp. 129-130: *Macroglossa stellatarum*, test. *ba* (tipo *a*), rispettivamente occupate dai vv. 1-43 e 1-20 di due abbozzi parziali, a completamento di *AG IV1*, pp. 95-98 [cfr. TP¹ 389 e 604-607; TP² 324 e 571-574];

– p. 131: *Macroglossa stellatarum*, test *bβ* (tipo *b*) [cfr. TP¹ 389 e 607-608; TP² 324 e 574-575] (v. bianco n.n.);

– pp. 132-137: sequenze versificate, di mano di Pio Schinetti con titolo «Frammenti», risultanti dall'assemblaggio di redazioni diverse di *Macroglossa stellatarum* (cc. 6, scritte solo sul r., n.n. il v.);

– pp. 138-141: completamento della sequenza che precede (cc. 4, scritte solo sul r., n.n. il v.);

2.

– pp. 142-211: appunti autografi, in diversa misura afferenti alla gestazione di VCM, e per lungo tratto (pp. 156-211) desunti da *L'Inde (sans les Anglais)* di

Pierre Loti (trascritti, da 156 a 194, in *Gozzano traduce Loti* 626-38, e, per intero, in *Verso la cuna del mondo* 1984 147-66, ove, a p. 164, è riprodotto un elenco di titoli di pertinenza dei «Poemetti indiani», diversi da quelli attestati in *AG IV*1, p. 2 [già in TP¹ 375 e TP² 312, qui alla n. 13];

3.

– pp. 212-215: *Ah! Difettivi sillogismi! L'io* (tipo *a*), ove, a p. 215, ai due versi conclusivi del carme segue il prospetto *e* delle «Epistole entomologiche» [cfr. TP¹ 736, 773 e 376; TP² 699.739-740 e 314].

Esiti a stampa

– *Macroglossa stellatarum: Dall'Epistola VIII. Del Parnassus Apollo e Dall'Epistola X. Della Macroglossa stellatarum*, in «La Stampa», 4 marzo 1914, sotto l'intestazione «*Le farfalle*». *Epistole entomologiche*; per il complesso delle Epistole, si rinvia alle precisazioni fornite in merito al contenuto di *AG IV*1-2, nonché a TP¹ 371 e TP² 310;

– Per la complessa vicenda relativa a genesi, elaborazione e sorte editoriale di VCM, ovvero in genere delle «prose indiane», si rinvia al quadro informativo complessivamente delineato da *Introduzione* e *Nota al testo* di *Verso la cuna del mondo* 1984 V-XIV e XVII-XXXVI; per la controversa storia delle edizioni in volume, a «*Verso la cuna del mondo*»: *la tradizione editoriale e il problema testuale*, in G.G., *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di R. Carnero, Milano, Bompiani, 2008, pp. 29-47; nonché alle voci bibliografiche «ragionate» di TP² 803, 805-07, 827, 839-40;

– *Ah! Difettivi sillogismi! L'io*: «Poesie sparse», postuma [cfr. TP¹ 319-21 e 773; TP² 260-62 e 739-40; inoltre, per il frammento ms., contenente con altro i vv. 31-33 e 38-40, rinvenuto da Mariarosa Masoero e dalla stessa edito nel 2005, quanto qui precisato alla n. 25, e TP² 589-590 e 739-740].

4) *AG VIIa-b*

Fascicolo doppio, le cui componenti, tra loro difformi per caratteristiche esterne, presentano tuttavia una singolare affinità, ospitando, la prima marginalmente (pp. 8 su un totale di 81), le seconda per intero (pp. 13), due abbozzi geneticamente contigui della seconda delle Epistole entomologiche (*Le farfalle*, test. *b*1, pp. 73-78, e test. *a*1, pp. 1-13); la prima («Albo dell'officina»), costituita da cc. 41 (pp. 81, bianca e n.n. l'ultima facciata), relativamente omogenee, perché desunte da fogli protocollo, tagliati in quattro parti così da assumere fattezze d'"album", con righe grigiastre parallele al lato maggiore, salvo le ultime 5; la seconda («Blocchetto di appunti senza data»), da una sequenza di cc. 11, di un medesimo tipo, per un totale di pp. 13 occupate dalla scrittura (cc. 1-8 *r.*; cc. 9 e 10 *r.* e *v.*; c. 11 *r.*); ospitano: a) unitamente a trascrizioni da poeti di lingua francese (Francis Jammes e Sully Prudhomme in particolare), e a titoli e appunti vari, stesure talvolta plurime e più o meno rifinite di 9 componimenti, 3 dei quali approdati in C, e un abbozzo parzialmente versificato dell'Epistola *Le farfalle: Dolce tristezza, già t'aveva seco* [poi *L'ultima infedeltà*]; *Non fu l'amore, no. Furono i*

sensi [poi Il buon compagno]; Perchè nella tua favola compianta; Anche te, cara, che non salutai; Pur chiuso nella tua nicchia avrai sentito di fuori [poi Alle soglie]; Al mio Adolfo; Le Signore che mangiano le paste [poi Le golose]; L'altro; Nell'Abazia di S. Giuliano; Le farfalle, test. b1; b) Le farfalle, test. a2 [cfr. CMG 36-40; MAO 2-167 (con Introduzione e Nota al testo IX-XXVI e XXVII-XXXIV); TP¹ 384, 618, 655, 725-726; TP² 318-319, 586-587, 620, 691, 318-319].

Composizione

Ampiezza e puntualità della documentazione attinente ad entrambi i manoscritti, il primo dei quali, denominato da CARLO CALCATERRA «Albo dell'officina» (nonché dallo stesso parzialmente edito in O 1242-49, e in *Della lingua di Guido Gozzano*, Bologna, Libreria Editrice Minerva, 1948, I, pp. 49-59, dopo avere costituito oggetto del prodromico studio di GIUSEPPE GUGLIELMI, *In margine a un quaderno inedito di Guido Gozzano*, in «Convivium», 1947, 4, pp. 507-12), ora diplomaticamente trascritto, con denso commento e puntuali rilievi concernenti particolarità «fisiche» e «di utilizzo» (specie nei casi di compresenza di scrittura «longitudinale» e «trasversale», qui avanti segnalati) in MAO 2-167, il secondo annesso all'edizione critica delle Epistole ospitata in TP¹ e TP², inducono a fornire un rendiconto prevalentemente contenutistico e articolato per serie omogenee: – pp. 1-51: ampia sequenza di annotazioni, contenente svariati titoli e spunti ideativi, ma in prevalenza occupata da trascrizioni, in lingua originale, da poeti franco-belgi (Émile Verhaeren, Francis Jammes, Jules Laforgue, Henry Bataille, Paul Fort, René Ghil, Fernand Gregh, Charles Guérin, Gustave Kahn, Pierre Louÿs, Francis Vielé-Griffin, Stéphane Mallarmé, Camille Maclair, Albert Mockel, Jean Moréas, Sully Prudhomme, Adolphe Retté, Albert Samain, Georges Rodembach), in buona parte ricavate dalla seconda edizione, apparsa in due volumi nel 1906, della fortunata antologia di Ad. [olphe] Van Bever, Paul Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui*. Morceaux choisis. Accompagnés de Notices biographiques et d'un Essai de Bibliographie, Paris, Mercure de France, 1900; e solo per breve tratto (rispettivamente, pp. 40 rr. 1-6; p. 47 rr. 15-26, p. 48 rr. 1-24, p. 49 rr. 1-7) incentrate su Socrate-Platone (*Phaed.*, *Apol.*) e Nietzsche (*La gaia scienza*, *Genealogia della morale*, *Così parlò Zarathustra*, *Aurora*, *Frammento postumo* 235, tuttavia all'epoca non disponibile in lingua nota all'autore) [cfr. MAO 2-195, anche per le fonti; a proposito di quelle «estraganti» leggibili alle pp. 40 e 47-49, in attesa della pubblicazione delle indagini analitiche avviate da Luciano Bossina, gioverà riferirsi, almeno per Nietzsche, a F. CONTORBIA, *Gozzano e «Il Campo»*, in Id., *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, 1980 cit., pp. 9-39 (già in «Sigma», n.s., IX, 3/1976, pp. 19-41), in particolare pp. 15-20 e nn. 16-19; e F. SCAPINELLO, *Gozzano lettore di Nietzsche*, in «Satura», V, 19, 3° trim. 2012, pp. 24-32];

1.

– p. 51: *Dolce tristezza, già t'aveva seco* [poi *L'ultima infedeltà*] [cfr. MAO 106-107; TP¹ 668 e 680; TP² 633 e 651];

- p. 52: *Non fu l'amore, no. Furono i sensi* [poi *Il buon compagno*]; abbozzo parziale a p. 55 [cfr. MAO 108-109; TP¹ 669-670 e 683-684; TP² 635 e 653-654];
- p. 53: *Perchè nella tua favola compianta*; abbozzo a p. 63 [cfr. MAO 110-111; TP¹ 733 e 767-68; TP² 696-97 e 734];
- p. 54: terzo abbozzo di *Anche te, cara, che non salutai*; redazione più progredita a p. 58, altri abbozzi alle pp. 71 e 72 [cfr. MAO 112-113; TP¹ 771; TP² 738];
- p. 55: abbozzo parziale, corrispondente ai vv. 9-14 e affiancato da alcune parole-rima, di *Non fu l'amore, no. Furono i sensi* [poi *Il buon compagno*]; redazione più progredita a p. 52 [cfr. MAO 114-115; TP¹ 684; TP² 653-654];
- p. 56: prospetto a delle «Epistole entomologiche», con titolo «Le Farfalle / Saggio entomologico / sulle Isole Canarie» [cfr. MAO 116-117; TP¹ 374-75; TP² 311-312];
- p. 57: note poste sotto l'intestazione «Farfalle», non afferenti in via diretta al testo del poema [cfr. MAO 118-119];
- p. 58: *Anche te, cara, che non salutai*; abbozzi alle pp. 54, 71, 72 [cfr. MAO 120-121; TP¹ 734-735 e 770-772; TP² 697-698 e 736-738];
- pp. 59-60: elenco di spunti e titoli posto sotto l'intestazione «Temi» [cfr. MAO 122-123];
- pp. 61-62: *Pur chiuso nella tua nicchia avrai sentito di fuori* [poi *Alle soglie*]; di complessivi vv. 20 (vv. 1-12 a p. 61, vv. 13-20 a p. 62), perché mancante del distico iniziale e dell'intera terza sezione del testo a stampa (vv. 1-2 e 23-36); a p. 62 figurano, scritti verticalmente, i versicoli di *Al mio Adolfo* [cfr. MAO 126-129; TP¹ 670-671 e 692-693; TP² 636-337 e 661-662];
- p. 62: *Al mio Adolfo*; steso verticalmente accanto alla seconda parte (vv. 13-20) di *Pur chiuso nella tua nicchia avrai sentito di fuori* [poi *Alle soglie*], con scansione degli a-capo resa irregolare dalla mancanza di spazio, documentata in TP² 691 [cfr. MAO 128-129; TP¹ 733-734 e 768; TP² 696-697 e 734];
- p. 63: abbozzo, inaugurato dal verso *Stecchetti, la tua favola compianta*, di *Perchè nella tua favola compianta*; redazione più progredita a p. 53 [cfr. O 1234; MAO 130-131; TP¹ 767; TP² 734];
- pp. 64-66: *Le Signore che mangiano le paste* [poi *Le golose*]; stesura di complessivi vv. 52 (vv. 1-14 a p. 64, vv. 15-34 a p. 65, vv. 35-52 a p. 66) [cfr. MAO 132-137; TP¹ 733-734 e 745-746; TP² 696-697 e 707-708];
- pp. 67-68: *L'altro* [cfr. MAO 138-141; TP¹ 733-734 e 768-769; TP² 696-697 e 735];
- pp. 69-71: *Nell'Abazia di S. Giuliano*; stesura di complessivi vv. 24 (vv. 1-10 a p. 69, vv. 11-20 a p. 70, vv. 21-24 a p. 71), gli ultimi due distici affiancati dal primo abbozzo (redazione più progredita a p. 58, gli altri alle pp. 54 e 72) di *Anche te, cara, che non salutai*, steso verticalmente [cf. MAO 142-147; TP¹ 733-745 e 769-770; TP² 696-697 e 736; per l'abbozzo MAO 146-147; TP¹ 770; TP² 737];
- p. 72: secondo abbozzo di *Anche te, cara, che non salutai*; redazione più progredita a p. 58, gli altri alle pp. 54 e 71 [cfr. MAO 148-149; TP¹ 771; TP² 737];
- pp. 73-78: *Le farfalle*, test. b1 [cfr. TP¹ 384 e 487-490; TP² 319 e 483-486];

– pp. 79-81: scorcio narrativo (parte in francese, parte in italiano), incentrato sul volo di una farfalla in un giardino giapponese, non afferente in via diretta al testo del poema [cfr. MAO 162-167];

2.

– pp. 1-13: *Le farfalle*, test. a2 [cfr. TP¹ 384 e 473-486; TP² 318-319 e 469-482].

Esiti a stampa

– *Dolce tristezza, già t'aveva seco* [poi *L'ultima infedeltà*]: C; redazione intermedia in «la donna», 5 luglio 1909 [cfr. TP¹ 689; TP² 651];

– *Non fu l'amore, no. Furono i sensi* [poi *Il buon compagno*]: C; redazione intermedia in «La Riviera Ligure», maggio 1910 [cfr. TP¹ 683-684; TP² 653-654];

– *Perchè nella tua favola compianta* [tramandata anche come *Stecchetti*, dall'incipit dell'abbozzo]: «Poesie sparse», postuma [cfr. TP¹ 307 e 767-768; TP² 248 e 734];

– *Anche te, cara, che non salutai* [tramandata come *Congedo*]: «Poesie sparse», postuma [cfr. TP¹ 313 e 770-772; TP² 254 e 736-738];

– *Pur chiuso nella tua nicchia avrai sentito di fuori* [poi *Alle soglie*]: C; redazione intermedia in «La Rassegna Latina», 15 giugno 1907, con titolo *I colloqui* [cfr. TP¹ 692-693; TP² 661-662];

– *Al mio Adolfo*: «Poesie sparse», postuma [cfr. TP¹ 308 e 768; TP² 249 e 734];

– *Le Signore che mangiano le paste* [poi *Le golose*]: «Poesie sparse», poi in «Gazzetta del Popolo della Domenica», 28 luglio 1907 [cfr. TP¹ 745-746; TP² 707-708];

– *L'altro*: «Poesie sparse», postuma [cfr. TP¹ 309-310 e 768-769; TP² 250-251 e 735];

– *Nell'Abazia di S. Giuliano*: «Poesie sparse», postuma [cfr. TP¹ 311-312 e 769-770; TP² 252-253 e 736];

– *Le farfalle: Le farfalle. Epistole entomologiche. Ad Alba Nigra. Epistola VI*, in «La Grande Illustrazione», febbraio 1914 (ove i vv. 1-123 recepiscono, quasi alla lettera, il contenuto di test. b1; mentre test. a2 allinea una serie di citazioni da Zaccaria Betti, *Del baco da seta*); per il complesso delle Epistole valgono, in accordo con TP¹ 371 e TP² 310, le indicazioni fornite in merito al contenuto di AG IV1-2.

5) AG VIIIa-b

A motivo di una configurazione d'insieme oltremodo frastagliata ed eterogenea, vengono qui autonomamente censiti i quattro principali sottoambiti dell'incarto («Quaderno di appunti per i "Colloqui"»; «Blocchetto di fogli senza data»; «Quaderno d'appunti senza data»; «Quaderno di appunti senza data»); ricorrendo a sigle aggiuntive (rispettose della tendenziale uniformità tematica di ciascuno e dell'assegnazione ai due diversi contenitori adibiti a loro custodia) già proposte in TP² e in questa sede giustificate alla n. 12.

a) AG VIIIa1

Fascicolo di complessive cc. 23 e pp. 46 (essendo numerato il r. del piatto anteriore di copertina di un quaderno con intestazione autografa «I Colloqui», ma non il

v. del medesimo, come quello, pure inutilizzato, della successiva p. 2), eterogeneo per contenuto (pp. 2-4: *Macroglossa stellatarum*, test. *by* e test. *bδ*; pp. 5-46: abbozzi e stesure progredite di componimenti in massima parte destinati a *I colloqui*), e per caratteristiche “fisiche” (quattro tipi di carta, corrispondenti alle pp. 2, 3-4, 5-6 e 19-46, 7-18; notevole il fatto che il primo di essi, riservato a test. *by* di *Macroglossa stellatarum*, sia, rescisso lungo il lato minore, lo steso impiegato per la stesura di molte delle Epistole in *AG IV*1 e *AG VI*1, e in quella sede rubricato come *a*; e che la serie 5-6 e 19-46 provenga dal medesimo quaderno a spigolo netto denominato *b* in MAC 396-410, ove pure sono avanzate ipotesi di datazione, dal quale è tratta la c. 1 di *AG Ib*, recante nel *r. Il più atto* e nel *v. Salvezza*, differenziandosi dal blocco 7-18, ricavato da altro quaderno con angoli arrotondati, detto *a* e certamente di più antico utilizzo); ospita: dopo *Macroglossa stellatarum*, test. *by* e *bδ*, appunti vari e citazioni da Dante e Petrarca, sbozzature e redazioni (compiute o quasi) di testi poetici, otto dei quali confluiti nei *Colloqui*: e cioè: *Il gioco del silenzio*, *La più bella* [poi *la più Bella!*], *Totò Merùmeni*, *Convito*, *Famula* [poi *Elogio degli amori ancillari*], *Torino*, *In casa del sopravissuto*, *I colloqui* [I, II]; inoltre, rispettivamente alle pp. 6 e 46, i prospetti *b* e *a* della raccolta [cfr. MAC 395-471, ove l'intera sequenza è diplomaticamente trascritta, commentata e introdotta; CMG 41-44; TP¹ 389-390, 618-619, 726; TP² 324-325, 621, 691].

Composizione

- p. 1: piatto anteriore di copertina, con intitolazione autografa d'inchiostro nero «I colloqui» (v. bianco n.n.) [descrizione in CMG 41-42; MAC 396; TP¹ 618-619; TP² 587];
- p. 2: *Macroglossa stellatarum*, test. *by* [cfr. MAC 399; TP¹ 389 e 608-609; TP² 324 e 575-576] (v. bianco n.n.);
- pp. 3-4: *Macroglossa stellatarum*, test. *bδ* [cfr. MAC 399-400; TP¹ 389-390 e 609-619; TP² 324-325 e 576-577];
- p. 5: due sestine riferibili a *In casa del sopravissuto*, poi espunte dalla redazione definitiva, ma continuative rispetto alla prima di p. 35; seguono versi sparsi d'impronta petrarchesca [cfr. MAC 467-468; TP¹ 675 e 718; TP² 641 e 685-686];
- p. 6: prospetto *b* della raccolta, con titolo «I colloqui» [cfr. MAC 468-71; TP¹ 667-668; TP² 629-630];
- pp. 7-8: *Il gioco del silenzio* (titolo in capo a p. 7); redazione di complessivi vv. 36, poco discosta da quella definitiva [cfr. MAC 414-416; TP¹ 668-669 e 682-683; TP² 633-635 e 653];
- pp. 9-10: elaborazione de *la più Bella!*, affidata a tre abbozzi parziali, l'ultimo dei quali, p. 11, steso in pulito sotto il titolo «La più bella» e al pari degli altri scandito in quartine; consta di 16 versi (corrispondenti, nell'ordine, a 1-8, 17-20 e 13-16 del testo a stampa); precedono, alle pp. 9 e 10, due stesure di 13 e 15 versi, ove sono rispettivamente riconoscibili i vv. 1-3, seguiti da un tentativo di prosecuzione poi accantonato, e 23-28, stesi due volte con inserimento dei vv. 21-24 e accompagnati da una conclusione alternativa [cfr. MAC 416-419; TP¹ 734 e 759-761; TP² 697 e 723-725];

- pp. 12-13: appunti di carattere geografico [cfr. MAC 420-422];
 - pp. 14-15: elaborazione di *Totò Merùmeni*, scandita in due sequenze di rispettivi 12 e 8 versi (quest'ultima con incolonnamento finale di parole-rima), ove sono attestati, in forma pressoché definitiva, i vv. 37-40 e 45-52 (p. 14), 53-56 e 40-44 (p. 15) della redazione a stampa [cfr. MAC 422-424; TP¹ 674-775 e 710-712; TP² 640 e 678-680];
 - pp. 16-18: ampia serie di citazioni da Petrarca e da Dante [cfr. MAC 425-429];
 - pp. 19-30: sequenza di 12 pagine, complessivamente occupate da una travagliata elaborazione anepigrafa di *Convito*, per breve tratto congiunta a quella di *Famula* [poi *Elogio degli amori ancillari*], il cui testo figura, in versione prossima alla definitiva, alle pp. 24 (vv. 30 e 1-10, a tutta pagina), 25 (titolo e abbozzo dei vv. 1-10, in unione con una quartina, poi rifiutata di *Convito*), 26 (vv. 1-20, seguiti da altri 7, pure destinati a espunzione, dello stesso); in particolare, le pp. 19-23 documentano la genesi della quartina iniziale, dei due distici conclusivi e dell'intero segmento, successivamente omissso, relativo alle figure delle singole "convitate" (ne diede per primo notizia ANTONIO STAÜBLE, *Un manoscritto di Gozzano e l'elaborazione della poesia 'Convito'*, in «Lettere Italiane», XXII, 2, aprile-giugno 1970, pp. 248-252); le pp. 28-30, successive alla interpolazione di *Famula* (24-26) e alla ripresa in pulito del predetto "catalogo" (27), ospitano le quartine II, III, IV del testo a stampa; di una simile dinamica compositiva, caratterizzata dal sovrapporsi di molteplici riprese variate e da un eloquente impiego di "tessere" petrarchesche, offre sintetica illustrazione il "cappello" introduttivo al componimento leggibile in TP¹ 685-686 e TP² 655 [cfr. MAC 430-446; TP¹ 670 e 685-691; TP² 636 e 655-661];
 - pp. 31-35: pagine prive di indicazioni epigrafiche, ma esplicitamente riferite a *Torino* e *In casa del sopravvissuto*, dittico della cui complessa tessitura in sestine documentano l'origine unitaria: tanto fitta di parallelismi e interazioni da sollecitare il rinvio, oltreché al più diffuso commento associato ai testi riprodotti in MAC 446-451, ai "cappelli" introduttivi di TP¹ 714, 715-716 e TP² 681, 683 [cfr. MAC 446-451; TP¹ 675 e 714-718; TP² 641 e 681-686];
 - pp. 36-45: ampia e variegata sequenza attestante, in accordo con una più volte rivendicata "ciclicità", l'interdipendenza vigente fra i testi destinati a occupare le posizioni estreme del volume, accomunati dall'intitolazione eponima *I colloqui*; ciò, escludendone le pagine "di transizione" 37 e 42-44 (gremite di selettivi ritagli petrarcheschi e spunti di riflessione sul tema della morte e della caducità), in virtù di un movimento compositivo ampiamente illustrato in MAC 452-466, e più succintamente chiarito dai "cappelli" anteposti alla trascrizione degli abbozzi in TP¹ 678, 719-729 e TP² 648-649, 686-687 [cfr. MAC 452-466; TP¹ 668, 675-676 e 678-680, 719-721; TP² 631-632, 641 e 648-650, 686-689].
- Esiti a stampa*
- *Macroglossa stellatarum*: si vedano le precisazioni fornite in merito agli esiti a stampa dei testi ubicati in *AG* VI-3, nonché, per le «Epistole entomologiche» in generale, in *AG* IV1-2;

- *Il gioco del silenzio*: C; redazione intermedia in «La Riviera Ligure», settembre 1910 [cfr. TP¹ 682.83; TP² 653];
- *La più bella* [poi *la più Bella!*]: «Poesie sparse», poi in «La Lettura», luglio 1913 [cfr. TP¹ 759-761; TP² 723-725];
- *Totò Merùmeni*: C; redazione intermedia in «La Tribuna», 22 febbraio 1911; quindi in «La Riviera Ligure», aprile 1911 [cfr. TP¹ 710-711; TP² 678-680];
- *Convito*: C; redazione intermedia in «La Riviera Ligure», novembre 1909 [cfr. TP¹ 685-91; TP² 655-61];
- *Famula* [poi *Elogio degli amori ancillari*]: C; redazione intermedia in «Rivista di Roma», 25 aprile 1910 [cfr. TP¹ 681-682, ove non è segnalata la stampa in RR; TP² 652-653];
- *Torino*: C; redazione intermedia in «La Stampa», 21 aprile 1910 [cfr. TP¹ 714-715, non segnalata la stampa in S; TP² 681-83];
- *In casa del sopravvissuto*: C; redazione intermedia in «La Stampa», 21 aprile 1910 [cfr. TP¹ 715-18, non segnalata la stampa in S; TP² 683-686];
- *I colloqui* [I]: C; redazione intermedia in «La Stampa», 21 aprile 1910 [cfr. TP¹ 678-80, non segnalata la stampa in S; TP² 648-650];
- *I colloqui* [II]: C; redazione intermedia in «Rivista di Roma», 10 luglio 1910 [cfr. TP¹ 719-720; TP² 686-689].

b) AG VIIIa2

Fascicolo di cc. 10 e pp. 15 (bianco e n.n. il v. delle pagine 1, 2, 3, 4, 13), eterogeneo per caratteristiche esterne e di contenuto, nonché nell'insieme certamente posteriore alla stagione creativa qui specificamente considerata; ospita: entro a una varia messe di appunti in prosa (i più rilevanti dei quali, pp. 9-15, comprensivi di una digressione toponomastica, segnatamente torinese, e di un abbozzo di novella, leggibili in CMG 136-137, Appendice I), il “capitolo” allegorico di 13 versi *E chiusa in questa cifra che tu vedi*, steso in pulito a p. 1 (con abbozzo delle prime due terzine e parole-rima procedenti dal basso, e replica variata dei vv. 10-13 alla successiva p. 3), accolto per esteso in TP² e qui richiamato alla n. 21 [cfr. CMG 44-45 e 135-136; TP² 297 e 755-757].

Composizione

Limitatamente a testi e frammenti in versi:

- p. 1: *E chiusa in questa cifra che tu vedi*, “capitolo” di vv. 13 (dal basso: primitiva stesura dei vv. 1-6 e parole-rima) [cfr. CMG 135-136 e 45; TP² 397 e 755-767];
- p. 3: ripresa variata (su rima dantesca *consiglio:figlio*) dei vv. 10-13 del medesimo [cfr. CMG 45 e TP² 757];

Esiti a stampa

- *E chiusa in questa cifra che tu vedi*: «Poesie sparse», postuma [cfr. CMG 135-36; TP² 397 e 755-757].

c) AG VIIIa3

Fascicolo di cc. 10, tra loro omogenee, perché provenienti da quaderno a quadretti del quale si conservano i due piatti di copertina (numerato il r. di entrambi, rispettivamente occupato da un disegno a lapis e dalla scrittura), scritte su due

facciate, per un totale di pp. 22; ospita: tra loro consecutivi, due abbozzi anepigrafi in prosa (l'uno e l'altro concluso da sequenze versificate, nel secondo caso tratte da Dante) delle Epistole proemiali, *Storia di cinquecento Vanesse*, test. *a* (pp. 2-6), e *Le farfalle*, test. *a1* (pp. 7-22) [cfr. CMG 45-47; TP¹ 382-383; TP² 317-318].

Composizione

– p. 1: piatto anteriore di copertina con disegno autografo raffigurante profilo destro di donna dalla folta capigliatura (v. bianco n.n.) [descrizione in CMG 45-46; TP¹ 382-383; TP² 317-318];

– pp. 2-6: *Storia di cinquecento Vanesse*, test. *a*; abbozzo anepigrafo in prosa, concluso a p. 5 (successiva illeggibile) da un tentativo di versificazione corrispondente ai vv. 20-21 della redazione più progredita [cfr. TP¹ 382 e 448-451; TP² 317-318 e 433-456];

– pp. 7-22: *Le farfalle*, test. *a1*; abbozzo anepigrafo in prosa, le ultime tre facciate del quale occupate da citazioni in versi prevalentemente ricavate da Dante [cfr. TP¹ 383 e 462-472; IP² 318 e 459-468];

Esiti a stampa

– *Storia di cinquecento Vanesse* (postuma) e *Le farfalle* («La Grande Illustrazione», febbraio 1914): si vedano, con riferimento al complesso delle Epistole e in accordo con TP¹ 371 e TP² 310, le indicazioni fornite in merito al contenuto di AG IV1.

d) AG VIIla3-b1

Fascicolo di cc. 16, tra loro omogenee, perché ricavate da quaderno a quadretti del quale sono conservati i due piatti di copertina (quello anteriore numerato su *r.* e *v.*, in virtù della parola «SOLIDI», inserita in diagonale nella “finestra”, e della presenza di tre distici de *L'ipotesi*, preceduti da un abbozzo della missiva di accompagnamento della stessa a Tomaso Monicelli), con conseguente sviluppo di 34 facciate continuative, ma con stacco, tra quanto rispettivamente di pertinenza dei contenitori *a* e *b*, successivo alla c. 3 del quaderno, corrispondente a p. 8, a dispetto di una scansione tematica che vede le pp. 3-21 occupate, con scrittura verticale (ma, a p. 21 e in corrispondenza del titolo, capovolta, a riprova di un primitivo utilizzo *e contrario*), da *Paolo e Virginia*, e le pp. 34-22, a partire dall'estremo opposto, e probabile originario lato d'apertura, con andamento orizzontale (fatta salva la prima, p. 34, ove l'allineamento dei versi al lato minore è intersecato da una variante della suddetta missiva), da *L'ipotesi*; ospita: appunti in prosa e segmenti in versi, facenti capo al titolo, espresso a p. 21, «Paolo e Virginia» (pp. 3-21); stesura anepigrafa, ma continuativa, de *L'ipotesi* (pp. 34-22) [cfr. CMG 47-48; TP¹ 618-620, 656, 718-720; TP² 588, 621, 691].

Composizione

– p. 1: *r.* del piatto anteriore di copertina, recante trasversalmente iscritta nella “finestra”, d'inchiostro nero, la parola «SOLIDI» [descrizione in CMG 47; TP¹ 619-620; TP² 588];

– p. 2: v. del piatto anteriore di copertina, ove, d'inchiostro nero, figurano (implicitamente rivolte a Tomaso Monicelli) le parole d'esordio della Nota redazionale destinata ad accompagnare il testo di *L'ipotesi* in «Viandante» del 6 febbraio 1910 (e lì, in altra forma, accolte a p. 44), seguite, parte a lapis parte d'inchiostro nero, da tre distici della stessa (corrispondenti ai vv. 101-102, 17-18 e 99-100 della versione a stampa) [cfr. CMG 47; TP¹ 619-620, 726-727, 755-756; TP² 588, 691, 715-716];

– pp. 3-21: ampia, quantunque rapsodica, elaborazione di *Paolo e Virginia* (così a titolo, in apertura di p. 21, capovolta) [cfr. TP¹ 672 e 694-675; TP² 637 e 663-674];

– pp. 34-22: stesura anepigrafa, ma di sviluppo lineare e fondamentalmente compiuto, de *L'ipotesi* [cfr. TP¹ 726-727 e 749; TP² 697 e 710-721];

Esiti a stampa

– *Paolo e Virginia* [poi *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*]: C; redazione intermedia, mancante del sottotitolo, in «La Lettura», settembre 1910 [cfr. TP¹ 694-705; TP² 663-674];

– *Io penso talvolta che vita che vita sarebbe la mia* [poi *L'ipotesi*]: «Poesie sparse», poi in «Il Viandante», 6 febbraio 1910; seguita, in «Nota», da una reticente missiva di Gozzano (destinatario sottointeso, il direttore Tomaso Monicelli), non datata e con formula di congedo «Il tuo sff. mo GUIDO» [cfr. TP¹ 749-756; TP² 710-721].

6) *AG XV 2*

Entro a una raccolta di documenti vari (fascio di lettere e cartoline a Salvator Gotta e dattiloscritte di novelle, custoditi in 9 buste), dattiloscritto anepigrafo, ordinatamente distribuito sul *recto* di cc. 5, numerate a partire dalla seconda nel marg. sup., con sporadiche correzioni autografe; ospita: redazione de *L'ipotesi* molto vicina a quella di *AG VIIIa3-b1* (anepigrafa e non scandita in sezioni; ma priva dei primi 9 distici, nell'autografo ridotti a 7, il secondo dei quali cassato) [cfr. CMG 98; TP¹ 620, 727; TP² 589, 691].

Composizione

– pp. 1-5: redazione dattiloscritta, anepigrafa e ignara di segmentazione in comparti numerati, de *L'ipotesi*; non propriamente *descripta* rispetto a *AG VIIIa3-b1*, ma da essa dipendente, in quanto, pur mancando dei primi 18 versi, omessi nell'attesa di una drastica revisione finalizzata alla stampa (e già nell'autografo ridotti a 14, il secondo dei quali cassato), ne condivide i principali tratti distintivi (caduta di distici cassati, in corrispondenza dei vv. 35-36, 79-80, 83-84, 115-118, o aggiunti e cassati, dopo i vv. 34, 64, 74, osservanza di quelli mutati di posizione, in 25-26 e 27-28, o presenti a stichi invertiti, in 27 e 108; unico scostamento significativo, la conservazione del distico, cassato nell'autografo e poi omesso dalla stampa, posposto con un richiamo al v. 22: «vivremmo da buoni mortali, senza più gioie né affanni / trascorrerebbero gli anni. E i giorni sarebbero eguali [«uguali» in *AG XV2*])» [cfr. TP¹ 734 e 749-756; TP² 697 e 710-721].

Esiti a stampa

Ferma restando la valenza probatoria del ricordato testimone unico a stampa, è da osservare che, della lunga e complessa vicenda elaborativa del poemetto, con ogni probabilità effettivamente concepito (giusta la datazione pur retrospettivamente documentata dall'autografo) ad «Aglie canavese, autunno 1907», e sin dal gennaio successivo candidato a rispondere alle richieste avanzate da Giovanni Cena per la «Nuova Antologia», nonché almeno temporaneamente ascritto al disegno complessivo dei *Colloqui* (si vedano gli accenni epistolari raccolti in TP¹ 734 e TP² 697, e l'incerta collocazione interlineare del titolo *L'ipotesi*, evincibile dall'apparato del prospetto *b* della raccolta, in TP¹ 668 e TP² 630), sono a distanza d'anni venuti in luce due ulteriori riscontri testuali, l'uno dattiloscritto e l'altro manoscritto, in diversa misura precedenti la fase elaborativa rappresentata, verisimilmente a ridosso della stampa, da *AG VIIIa3-b1* e *AG XV2*; entrambi esclusi dalla presente rassegna, in quanto ad oggi non disponibili nell'originale: *a*) dattiloscritto anepigrafo, di vv. 76, sommariamente riprodotto dall'Asciamprenner in appendice a *Lettere d'amore* 164-67; *b*) redazione manoscritta anepigrafa, di vv. 142, ampia e stilisticamente avanzata, sebbene non scandita in segmenti e priva dei due d'apertura, stesa in pulito (con sviluppo complessivo di 16 facciate, da c. 6 v. a c. 14 r.) entro a un «album adibito alla collezione di autografi», rinvenuta e diplomaticamente riprodotta da L. P\$AGNOTTA# a complemento di «*Un sogno troppo a lungo sognato*». *L'ipotesi* di Guido Gozzano in un'inedita redazione autografa, in «Paragone/Letteratura», 2003 cit., pp. 44-69 (testo alle pp. 65-69; ripr. fot. della facciata incipitaria del ms. a p. 64 [cfr. qui n. 25]) Tra i numerosissimi interventi critici volti a illustrare la «storia» del componimento, ponendone specificamente in luce similarità e interdipendenze con *La signorina Felicita ovvero la felicità*, saranno infine da segnalare, per accuratezza filologica e complessiva portata esegetica, il denso saggio da quest'ultima anteposto alla trascrizione dell'autografo (ibid., pp. 43-63), e l'antico, ma tuttora imprescindibile, contributo di E. ESPOSITO, *Un'ipotesi sull'«Ipotesi»*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*. Atti del Convegno nazionale di studi Torino 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985, pp. 103-113.

Un assortimento di materiali cartacei di varia consistenza e formato, ove la scrittura, per lo più a lapis, delinea sequenze in prosa o verso, ora autonome ora esclusivamente costituite da «prestiti», la cui origine in molti casi contrasta con esiti letterari o editoriali tra loro anche marcatamente differenziati. Così che testi ascrivibili all'incerta stagione detta dell'«ironia»³³ o, all'opposto, suc-

³³ Da collocarsi, si è visto, all'intersezione degli anni 1907 e 1908; e di fatto coincidente, oltre che con la nascita di una ragguardevole serie di componimenti in versi qualificabili come «intermedi» tra *Via del rifugio* e *Colloqui*, con l'attività recensoria svolta per «La Rassegna Latina» e «Il Corriere di

cessivi all'intermezzo indiano, gli uni e gli altri in massima parte rimasti inediti, si trovano in breve spazio a convivere (a séguito di riordino archivistico, o per originaria collocazione) con altri destinati a *I colloqui*. E non senza effetti distorsivi nei confronti di una "temporalità interna" incline ad assumere andamento sinusoidale, entro a un intervallo compreso tra *Nell'Abazia di S. Giuliano* (alle pp. 69-71 di *AG VIIa-b*, ovvero dell'«Albo dell'officina», ove il testo è ricondotto, grazie a un appunto per la verità d'altra mano, alla polemica con «il Momento» del 20 aprile 1907) e *Supini al rezzo ritmico del panka [Ketty]* (alle pp. 3-6 di *AG Ib*: per ovvie ragioni da posporre al rientro dall'Oriente); per di più in entrambe le direzioni estendibile, sulla scorta di non trascurabili indizi (il breve, quanto enigmatico e non necessariamente diretto, riferimento alla «Guerra di Russia» di «Albo dell'officina», p. 17, r. 23, cui fa riscontro l'inusitato scorcio "cronachistico" de *L'analfabeta*, vv. 69-71: «Gli leggo le notizie del giornale: / i casi della guerra non mai sazia [...]»; e, all'opposto, l'affiancarsi, in *AG V 3*, p. 215, dell'ode *Ah! Difettivi sillogismi! L'io* e del più compiuto dei prospetti delle «Epistole entomologiche», a testimonianza della rinuncia al completamento dell'opera e insieme dell'avvio di una sua divulgazione per *excerpta*, a partire dal febbraio 1914). Un'ulteriore conferma, per quanto specificamente attiene alle impertinenti «Farfalle», di come, levatesi a volo in deroga all'asserita, esclusivistica "ciclicità" dei *Colloqui*, esse si siano poi, quasi a sfida, depositate in ogni dove.

Ciò senz'altra pretesa, è ben chiaro, che quella di offrire schematica rappresentazione di un'originaria *ingens sylva* ben altrimenti escussa in più opportune sedi. Dunque non solo, per quanto attiene al repertorio d'insieme, da parte del ricordato *Catalogo dei manoscritti di Guido Gozzano* allestito da Mariarosa Masoero, o, con riferimento al densissimo «Albo dell'officina», dalla puntuale *restitutio* fornitane da Nicoletta Fabio e Patrizia Menichi; ma anche, e in misura per necessità ben maggiore, ad opera dell'edizione critica remotamente approntata da chi scrive, e da ultimo (giusta, ancora una volta, la «dicitura» dell'Anonimo) "richiamata in vita", sulla scorta di una più ampia *recensio* ed

Genova» (esordio, nella prima sede, 1° luglio 1907; epilogo, nella seconda, 1°-2 aprile 1908). Si vedano i riscontri intesi a documentare la rilevanza del frangente qui sopra compendiatosi alla n. 17; ove è pure fatto riferimento al solo contributo di sintesi a tutt'oggi leggibile in proposito: M. Guglielminetti, *Gozzano recensore*, in «Lettere Italiane», 1971 cit., pp. 401-430 (testi, alle pp. 418-30, poi esclusi dalla riproposta ampliata del saggio in Id., *La "scuola dell'ironia". Gozzano e i vicini*, 1984 cit., pp. 9-32).

altrettanto drastica revisione, in risposta alle attese del presente “centesimus annus”.³⁴

Sempre in rispetto del quale non potrà a questo punto che venire bandito ogni ulteriore scrupolo di natura meramente accertativa: intendendosi quanto meno evitare che un pur involontario cedimento alla disposizione apostrofata come «biasimevole» in *Vita Nova* XXVIII 2 abbia suo malgrado a produrre effetti ascrivibili (complice la distorsione onomastica operatane nei *Colloqui*) al più noto e influente tra i “caratteri” terenziani.

E tuttavia, dovendosi a questo punto ricavare alcunché di meno intransigente, ma in diversa maniera istruttivo, da un simile filologico «vergiliato», sarà forse un’occhiata rivolta alla dislocazione dei contenuti, e ai modi di utilizzo delle fonti, a favorire un pur minimo scostamento del velo di opacità formatosi a tutela dei molteplici enigmi *alienis verbis* riferibili al tema del “come lavorava Gozzano”.

Secondo quanto già occasionalmente emerso, sembra infatti essere a motivo di un’originaria piega dell’animo del piccolo Gustavo (e per ciò stesso destinato a riverberarsi nel tempo secondo modi tanto stilisticamente rilevati quanto personalmente sofferti) che il poeta per indole e vezzo aduso a scrivere «a lettere piccole», insieme ad un grafematicamente bistrattato «nome»,³⁵ una

³⁴ Un intervallo di trentasei anni “anagraficamente” separa (giusta la perentorietà delle indicazioni ricavabili dal *colophon*) le due edizioni di TP: ottobre 1980-ottobre 2016.

³⁵ Primo a rilevare la sintomaticità (e l’antifrastica “grandezza”) di una *diminutio*, d’ordine innanzitutto grafico, destinata ad assumere carattere abituale fu, com’è noto, Carlo Vallini in *Un giorno* (Torino, Streglio, 1907), suo secondo libro di versi, dato alle stampe, a ridosso de *La rinuncia*, come “gemello editoriale” della *Via del rifugio*: «Amico pensoso, che scrivi / a lettere piccole il nome / tuo grande, ricordi tu come / si dubiti d’essere vivi? // Amico pensoso e lontano, / ben io nei miei soliloqui / ancor mi rammento i colloqui / tenuti con guidogozzano!» (*Lo scoglio*, vv. 89-96). Vero e proprio calco in novenari dell’accenno autoreferenziale in quegli stessi mesi consegnato ai settenari di *Nemesis* (vv. 65-68), secondo il testo accolto in terz’ultima posizione da *La via del rifugio* (ma non a caso assente dalla prima stampa, di complessivi vv. 36, già in «Il Piemonte», 3 dicembre 1905): «Chi sono? È tanto strano / fra tante cose strambe / un coso con due gambe / detto guidogozzano!» (dove ancora, in stretta prossimità cronologica, grazie all’anticipo in «La Rassegna Latina», 15 giugno 1907, con titolo *I colloqui*, il v. 34 di *Alle soglie*: «Nè più ti ricordi i colloqui tenuti con guidogozzano»). Quanto al proverbiale metamorfismo delle firme (inaugurato da un reticente «Guido Gustavo G.», in chiusura del primo testo edito, il florilegio in prosa *Primavera*, apparso nella «Gazzetta del Popolo della Domenica», 31 maggio 1903, p. 171), la prevalenza del binomio «Guido Gustavo» (minoritario il solo «Gustavo») sarebbe venuta meno, lasciando spazio alla firma poi consacrata dalla tradizione, a séguito dell’episodio, evocato dal Calcaterra e volto in aneddoto dal Vaccari, del motteggio subito alla Società di Cultura, la vigilia di Natale del 1905, da parte dell’amico Tommaso Mittino, pronto a farsi beffe delle sigle «g.g.g.» e «gggozzano» poste a suggello delle recensioni ospitate da «Il Campo», ri-

nutrita congerie di versi, via abbia con intermittente maestria e costante dignità provveduto, a condizione di potersi, in quelle stesse «parollette», sistematicamente celare. Dunque tendendo a rimuovere, o nei casi migliori a travestire, quanto nel progresso di una vicenda biografica fattasi vieppiù «pensosa e schiva», ma pur sempre nutrita di fastosi interscambi con la letteratura, avrebbe potuto fungere da sintomo: nei confronti di propensioni, consonanze e affinità emozionalmente e letterariamente elettive.

Non sarà allora un caso se, entro a un totale di 804 pagine manoscritte, densamente occupate dalla scrittura, ben 290 non contengano che grezzi materiali di riporto («Quaderno petrarchesco», 91; «Quaderno dantesco», 107; stesura in prosa di *Macroglossa stellatarum*, a sigla test. *a*, desunta da Maeterlinck, 21; appunti per *Verso la cuna del mondo* in prevalenza tratti da Pierre Loti, 71); che 100 siano dedicate a una ricopiatura “meccanica” dell’intera *Via del rifugio*, e 54 a quella, pressoché in pulito, del “copione” del *San Francesco*. A ciò potendosi aggiungere che, delle restanti 360 pagine, ben 79 contengono redazioni stratificate, e in più casi gremite di “prestiti”, delle «Epistole entomologiche» (in totale assommanti a 100, ma detrattene le 21 di cui sopra), 73 sono di pertinenza delle «Poesie sparse» e solo 67 dei *Colloqui*; mentre quanto ancora sopravanza (circa 140 pagine, quasi una sessantina delle quali sparsamente ubicate entro all’«Albo dell’officina») registra altre citazioni da autori vari, appunti eterogenei, abbozzi narrativi e titoli per lo più rimasti senza seguito.

Una documentazione la cui sovrabbondante polimorfia sembra prestarsi a ribadire (costituendone, quanto a portata d’insieme e dinamica compositiva, adeguato referto) ciò che dal ritiro del Meleto Gozzano stesso aveva suggerito in merito all’ufficio della «gran cartella», eletta a custode dei poetici «rottami» lì convogliati in gran numero dopo preso congedo dalla *Via del rifugio*. E che tuttavia, oltre a fornire misura di una creatività tanto ricca quanto “lutulenta”, induce a interrogarsi sulle ragioni di una asimmetria distributiva per effetto della quale non meno eloquenti delle “luci” sembrano essere le “ombre”,

spettivamente il 14 maggio e il 24 dicembre di quell’anno (di qui la battuta «Ma chi è questo che firma con tre gozzi e un ano?», riferita da Walter Vaccari in *La vita e i pallidi amori di Guido Gozzano*, Milano, Omnia, 1958, p. 74; mentre di «argutezza audacissima» si era limitato a parlare C. Calcaterra nell’articolo *Guido Gustavo Gozzano*, in «La Cultura», VIII, n.s. I, 2, febbraio 1929, pp. 85-97; poi in Id., *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, pp. 11-28; in particolare, p. 96 e 26-27 del volume). Del tema si è poi specificamente occupata, con ampia esemplificazione, Silvana Ghiazza: *Gozzano: l’autonominazione*, in *Onomastica nella letteratura e onomastica della letteratura*. Atti del VI Convegno internazionale di Onomastica e Letteratura, Università di Pisa, 17-18 febbraio 2000, a cura di B. Porcelli, D. Bremer, «il Nome nel testo», II-III, 2000-2001, pp. 77-87.

nella fattispecie rappresentate da una vistosa latenza di riscontri autografici relativi alla genesi di testi più di altri conformi al “respiro” dell’autore, in quanto soggetti a tutela da parte di una Musa pur congenitamente «sdegnosa», e insieme artigianalmente assistiti da un soccorrevole, ancorché intermittente, «demonietto del verseggiare».

È infatti al di là di suggestioni e congetture variamente ispirate a rilievi d’ordine statistico che sembra possibile accedere alle ragioni costitutive, ovvero (giusta la veste lessicale, ostentatamente “clinica”, della *ouverture* di *Alle soglie*) al «cuore», di una poesia destinata a rivelarsi non meno scaltrita che ingenua. I migliori esiti della quale, pariteticamente intessuti di «chiaroveggenza» e «abbandono», non a caso nel loro insieme declinano, secondo modi tuttavia preoccupati di salvaguardarne il «bello» (in quanto «non vero», solo residualmente tale, e dunque contemplato «come in uno smalto»), un’altrettanto drastica, sebbene al fondo non rassegnata, versione “in sordina” del coevo *Tuons le clair de lune*!³⁶

Sennonché, di come ciò si sia realizzato nella pagina, i manoscritti sembrano disposti a dire ben poco; a motivo di una reticenza inversamente mimetica rispetto all’illustre *traditio* costituitasi a beneficio dei capolavori espressi, nell’arco di otto decenni, dalla sovrabbondante fecondità della drammaturgia attica, pervenuta alla stampa entro ai limiti di un *corpus* tanto numericamente immiserito quanto letterariamente scelto. Il contrario, o quasi, nulla ovviamente sottraendo a macroscopiche disparità temporali e di scala, di quanto disposto dalla sorte, non escluso l’apporto di un artefice una volta di più rivelatosi «trasognato giocatore», in merito alle risultanze di un “laboratorio” propenso a esibire tanta parte di sé (dove un numero di pagine manoscritte pressoché decuplicato rispetto a quello dei testi complessivamente ascritti all’autore), eppure restio a lasciar trapelare impulsi vitali e urgenze espressive più direttamente responsabili di un simile fervore.

Forse proprio perché a più riprese evocata nei testi come «dolcissima» e «maldestra», «paziente» e «sdegnosa», ovvero «taciturna ed incompresa» in

³⁶ Inaspettatamente sincrono rispetto al «Bacio lunare, fra le nubi chiare / come di moda settant’anni fa!» de *La signorina Felicita ovvero la Felicità* (vv. 375-76; prima stampa in «Nuova Antologia», 16 marzo 1909, pp. 228-39), il Manifesto marinettiano uscì, con questo titolo e secondo il testo dell’originaria versione francese, in «Poesia», V, 7-8-9, agosto-settembre-ottobre 1909, pp. 1-9, dopo un anticipo in italiano, e con più ampia e declamatoria intitolazione, nel numero di luglio della rivista, riproposto, in agosto, come Prefazione a *Aeroplani*. Canti alati di Paolo Buzzi col II° Proclama Futurista di F.T. Marinetti, Milano, Edizioni di “Poesia” 1909, pp. [9]-[24].

quanto rassegnata emissaria «del tempo che fu già», grazie a una serie di cerimoniose controfigure rese simili ad «attrici» da un preventivo straniamento del quale offre indizio la nota, inserita in un abbozzo di *I colloqui* [II], «O Musa (come dicono i poeti)»,³⁷ l'ineffabile alleata disposta a promuovere Guido da trovarobe a poeta, e a salvaguardarne gli oleografici interni (a dispetto, o forse in grazia, del Loreto impagliato e consorti) dal rischio di degradarsi a spettrali repliche di un subalpino «Musée Grevin», traendone invece una serie di palpitanti, quantunque artificiosi, *tableaux vivants*, deve aver operato in profondità, ma pur sempre nascondendosi. O meglio, lasciando ampia traccia di sé sul piano della *dispositio*, come pure (in ossequio alla dominante “scenica” dell'insieme) su quello di un'altrettanto travagliata *elocutio*, ma il più delle volte celando alla vista il momento generativo dell'*inventio*.

Abbondano infatti, supportate da uno stuolo di fonti, didascaliche e non (da un improbabile *Del baco da seta* di Zaccaria Betti a *I filugelli* del Pascoli, senza escludere, tra molto altro, *Le vergini folli* della «compagna necessaria» Amalia Guglielminetti, e un onnipresente reticolo dantesco),³⁸ le stesure autografe relative alle superstiti «Epistole entomologiche»,³⁹ ammantate di «bello stile (per gioco!)», e conseguentemente offerte «con certo rituale arcadico (per gioco!)», quale lenimento della moderna «sete d'esistere», a una «favoleggiata Lesbia Cidonia dei nostri giorni»⁴⁰ (versione in «guardinfante» dell'immane Amalia). Come pure, si è detto, ben più numerose di quelle comprovanti la genesi di versi affermatasi come decisivi entro alla sofisticata

³⁷ L'invocazione, “smascherata” dalla didascalia in parentesi, come già nell'archetipo rappresentato da «(le buone cose di pessimo gusto) [con esclamativo finale in VdR]» de *L'amica di nonna Speranza*, v. 2, figura in *AG VIIIa1*, p. 45, r. 9, ove è seguita da una serie di parole-rima prefiguranti lo sviluppo dei vv. 14-16 dell'esito a stampa. Per un'illustrazione della genesi di entrambi i componimenti eponimi, elaborati “in dittico” alle pp. 36, 38-41 e 45 dell'autografo, si vedano i rispettivi “cappelli” in TP¹ 678-680, 719-721 e TP² 648-650, 686-689.

³⁸ Per un loro più ampio e ragionato catalogo, si rinvia alle pagine espressamente dedicate alle fonti della *Introduzione* alle Epistole, in TP¹ 390-411 e TP² 325-335.

³⁹ Le otto elencate dal prospetto e (*AG V3*, p. 215), leggibile in TP¹ 376 e TP² 314, nonché qui richiamato in sede di descrizione del ms., e alla n. 13.

⁴⁰ L'espressione è contenuta nella lettera (a Marino Moretti, «Torino 13 gennaio 1914») più d'ogni altra disposta a esplicitare l'*intentio* sottesa al disegno dell'opera (pur amplificandone ad arte la consistenza, sino a presentare poco oltre come imminenti «libri due, composti di diciotto epistole»). Si veda il passo in questione inserito (rispettivamente ai nn. 9 e 10) entro alla rassegna degli *excerpta* epistolari attinenti al poema offerta in TP¹ 411-14 e TP² 335-339; quanto alla vicenda editoriale delle 23 missive indirizzate all'amico Marino tra il 27-28 luglio 1907 e il 14 ottobre 1914, saranno da tener presenti le indicazioni fornite, in sede di Bibliografia, da TP² 831-833, qui compendiate alla n. 23.

compagine dei *Colloqui* risultano essere le carte variamente adibite alla stesura delle «Poesie sparse»: alcune delle quali notevolissime, a motivo della funzione sperimentale assolta in servizio di una poi dissimulata “poetica del contrasto” (*L’esperimento* e *L’ipotesi*); ma per solito marginali, in quanto non più che ludico-decorative, ovvero troppo legate alla contingenza per non venire avvertite come eccentriche da parte di un autobiografismo divenuto *toto caelo* programmatico (per effetto della sublimazione intervenuta quanto meno all’altezza della lettera-intervista indirizzata al direttore del «Momento» il 22 ottobre 1910),⁴¹ e pertanto sotteso all’intero sviluppo tripartito della raccolta “maggiore”. Come nel caso de *la più Bella!*, divagazione di carattere geo-storico, traente origine da un favolistico spunto cartografico, e quindi impreziosita da variopinte tessere letterarie supportate da arcaismi d’ordine grafico e lessicale,⁴² impostasi sul principio del «Quaderno di appunti per i “Colloqui”» (*AG VIIIa1*, pp. 9-11; stessa carta impiegata per la stesura dell’adiacente *Il gioco del silenzio*, e del dittico costituito da *Il più atto* e *Salvezza* dislocato in *AG Ib*, pp. 1-2, d’ampio utilizzo nel corso dell’estate 1908), in coincidenza con l’emergere di un per intanto incerto progetto di terapeutico «Giro del Mondo», destinato a subire dilazioni e modifiche sino alla partenza per l’India.⁴³ Laddove, invece, ancor più indicativo non potrà non apparire il fatto che un primato d’ordine generale, quanto a ricchezza della documentazione

⁴¹ Spesso elevata al rango di “dichiarazione di poetica”, la risposta al “referendum” indetto dal quotidiano cattolico torinese comparve, dopo quella limitata a poche righe di Antonio Fogazzaro, nel numero del 3 novembre, con data «Agliè (Canavese), 22 ottobre 1910» e formula di congedo «Il suo lusingatissimo: Guido Gozzano»: *Il nostro referendum letterario. Fogazzaro, Gozzano, Tèrèsah, Borelli*, in «il Momento», VIII, 305, 3 novembre 1910, p. 3 (testo in PP 1349-1351).

⁴² Pur a distanza di decenni, è senz’altro da segnalare, per le cure rivolte alle ragioni anche formali del testo e al vaglio delle fonti, il solo contributo propriamente incentrato sui versi in parola: A. Casella, *Le isole non trovate*, in «Studi novecenteschi», V, 15, luglio-settembre 1976, pp. 123-135.

⁴³ È per evidente suggestione di Jules Verne, ammiratissimo dedicatario di un noto sonetto-epicedio della *Via del rifugio*, che propriamente a un «“Giro del Mondo”» (entro virgolette nel testo) Gozzano si riferisce nel comunicare la prima volta ad Amalia Guglielminetti l’intento di sottoporsi alle fatiche di un viaggio marittimo allo scopo di «tornare sano e forte per sempre» (lettera del 20 giugno 1908, in *Lettere d’amore* 108-109; e PP 1303-1306). Dei numerosi stralci epistolari attestanti le frequenti modifiche che poi subite dal progetto, sino alla rinuncia dovuta alla necessità di attendere alla salute della madre, colpita da ictus il 2 gennaio 1909, è offerta rassegna cronologicamente ordinata in TP¹ 377 n. 1, nonché, con lieve ampliamento, in TP² 357-58 n. 14). Quanto alla lettera conclusiva della serie (a Marino Moretti, 11 febbraio 1909; n. 10 dell’ordinamento Contorbis), di particolare rilievo perché congiuntamente volta a testimoniare all’amico rammarico per una partenza rinviata *sine die* («Dovrei essere a Teneriffe, all’ombra delle diarene e dei palmizi e sono qui invece [...]»), e pena per le condizioni di Diodata («Un *embolo* l’ha ferita per sempre, riducendola al fantasma della donnina giovane e svelta ch’era prima»), si rinvia, oltre che all’*excerptum* contenuto nel predetto inventario, al testo completo leggibile in

attinente a un medesimo testo poetico, indubitabilmente competa proprio a *L'ipotesi* (5 testimoni, l'ultimo solo dei quali a stampa, per il resto assomman- ti, tra manoscritti e dattiloscritti, a pp. 38 o 39).⁴⁴ Una «sparsa» certamente non priva di autonomo rilievo, per ragioni d'ordine anzitutto “programmati- co” (oltreché apprezzabile a motivo di un'inusitata polimorfia lessicale, aperta a vivaci “aggiornamenti” specie in corrispondenza con le parti dialogate), ma per ciò stesso anomala: non foss'altro perché deprivata, in quanto *factio* intesa a rimettere a un futuro «molto di là da venire» un residuale idillismo abitual- mente attratto da «ciò ch'è stato e non sarà più mai», dell'ambivalenza emo- tiva posta alla base di oscillazioni e distonie, d'ordine anche stilistico, da gran tempo avvertite quali depositarie elettive della memorabilità della pronuncia poetica gozzaniana.

Nel che per l'appunto risiede quanto si fatica ad evincere dalla ricognizio- ne degli autografi, ove in specie si guardi all'ambito privilegiato dei *Colloqui*, più di altri soggetto a limiti quantitativi imposti da una serie di clamorosi ammanchi. Dal momento che a sottrarsi drasticamente all'appello sono, nel caso, ben quattro testi, uno dei quali esemplare; ovvero, oltre a *Una risorta*, *L'onesto rifiuto* e *Pioggia d'agosto*, il centralissimo apologo (quasi un “sonetto autoritratto”, ad onta della declinazione in sestine narrative e di un pervasi-

PP 1328; nonché, per quanto specificamente compete alla trasmissione delle missive al Moretti, a quan- to qui precisato alla n. 23.

⁴⁴ L'oscillazione, relativa all'ammontare delle pagine attestanti la genesi del poemetto, è dovuta al fatto che il testimone con ogni probabilità di data più alta, oltreché da maggior tempo noto, ha ca- ratteristiche esterne rese insondabili dalla perdita dell'originale e dalle incertezze, d'ordine filologi- co non meno che informativo, proprie dell'edizione originariamente procuratane dall'Asciamprenner (76 versi, in *Lettere d'amore* 164-67, ove è in calce precisato trattarsi di dattiloscritto corredato della seguente nota autografa (con ogni probabilità costituita da bozza di lettera a Giovanni Cena, da ri- condursi al febbraio 1908): «Ecco una parte del poemetto rinnegato. Lo invio a semplice documento di verità su quanto Le scrissi ultimamente. E le dico grazie ancora e mille cose fraterne. – Gozzano». Donde uno sviluppo presuntivo dell'ordine delle 4 o 5 pagine. Delle restanti testimonianze, certamen- te seriori e tendenti ad approssimarsi all'esito a stampa (in «Il Viandante», 6 febbraio 1910), ci si li- mita a richiamare qui, per utilità di riscontro, gli estremi identificativi (e cioè: ms. di pp. 16 diploma- ticamente edito da L. Pagnotta, “*Un sogno troppo a lungo sognato*”. *L'ipotesi di Guido Gozzano in un'inedita redazione autografa*, in «Paragone/Letteratura», 2003 cit., pp. 65-69; ms. di pp. 13 in *AG VIIIa3-b1*, pp. 34-22; dattilosc. di pp. 5 in *AG XV2*, pp. 1-5), rinviano alla più compiuta *recensio*, e all'apparato, di TP¹ 749-756 e TP² 710-721, nonché alle informazioni qui anticipate: in merito al ruo- lo spettante al componimento nel periodo compreso tra fine 1907 e inizio 1908 (n. 17); alle peculia- rità della redazione riportata alla luce dalla Pagnotta (n. 25, punto 7); alle caratteristiche del mano- scritto e del dattiloscritto custoditi presso il Centro «Guido Gozzano – Cesare Pavese» (descrizione di *AG VIIIa3-b1* e *AG XV2*).

vo ornamentalismo stile Liberty), rubricato in entrambi i prospetti dell'opera con titolo *Invernale*,⁴⁵ ma solo da ultimo giunto a definirsi, in assenza di testimonianze seniori, ad opera della prima stampa, apparsa ne «La Lettura» del gennaio 1910. Mentre, per quanto attiene alla più parte dei componimenti recepiti dal volume, occorrerà osservare che l'esigua misura dei frammenti relativi ad alcuni fra i maggiori, e le peculiarità risultanti da grado di avanzamento e distribuzione dei materiali disponibili, contribuiscono nell'insieme a favorire, volendosi per brevità riproporre l'originario assunto in termini scollasticamente crociani, il primato della «struttura» sulla «poesia». Non per nulla, dei due ereditati dalla raccolta d'esordio (*Le due strade* e *L'amica di nonna Speranza*), non sono note che le stesure “in pulito” risalenti al manoscritto d'insieme de *La via del rifugio* (AG Ia, pp. 23-30 e 37-46); di *Cocotte*, pervenuta per via indiretta e scarsamente affidabile, la sola sequenza di vv. 48 contenuta in lettera ad Amalia Guglielminetti del 23 dicembre 1907 (*Lettere d'amore* 76-78); di un testo di incomparabile rilievo, quanto a estensione del disegno compositivo ed esemplarità tematico-stilistica, come *La signorina Felicità ovvero la Felicità*, niente più che la trascrizione di bella copia, assimilabile con lievi varianti ai vv. 423-28 del testo più progredito, della penultima sestina, trasmessa da «Ronco 12 sera – 7-908» su cartolina postale alla Guglielminetti (*Lettere d'amore* 113).⁴⁶ Né più eloquenti, in fatto di ideazione e prima messa in carta di testi solo in progresso di tempo letterariamente costruiti, risultano essere le redazioni, di fatto pressoché definitive, di *Il più atto* e *Salvezza* (AG Ib, pp. 1-2); come pure quelle documentate dagli autografi “estraganti”⁴⁷ di *Un'altra risorta* e *L'assenza* (la prima, in pulito, in in AN VIIIa e C-f, con

⁴⁵ Con riferimento ai più volte ricordati indici provvisori del volume, rispettivamente detti *a* («I canti dell'attesa», in AG VIIIa1, p. 46; riprodotto in TP¹ 665-667 e TP² 628-629) e *b* («I colloqui», in AG VIIIa1, p. 6; riprodotto in TP¹ 667-668 e TP² 629-630), è da osservare che il titolo poi fissato dalla stampa compare al r. 16 dell'uno e al r. 7 dell'altro; nel primo caso senza pentimenti, nel secondo (ove è assegnato alla competente sezione, entro alle tre già denominate «Il giovenile errore», «Alle soglie», «Il reduce») surrogando, in quanto spscr. su cassatura, un primitivo *Un rimorso*: a comprova di una latente continuità, d'ordine quanto meno psicologico-tematico, con la più elementare declinazione del *leitmotiv* dell'“aridità sentimentale” affidata all'omonimo, penultimo (ma ultimo in AG Ia, pp. 98-100, come *Il rimorso*) componimento de *La via del rifugio*.

⁴⁶ Di tale esigua quanto imprescindibile testimonianza (se non altro a motivo del suo carattere di *unicum*, relativamente a *Felicità*) forniscono trascrizione diplomatica TP¹ 705-706 e TP² 674. Per il recupero della stessa, dovuto alla destinataria, nelle pagine de «L'Illustrazione Italiana» (10 novembre 1935, ove a p. 920 è fornita ripr. fot. del documento), si rinvia alla n. 29.

⁴⁷ In quanto estranei alla dotazione del Centro «Guido Gozzano – Cesare Pavese», o accessibili solo in fotocopia. Si veda la *recensio* delle testimonianze di merito in TP¹ 620-621 e TP² 590-591 (e relativi comparati: 684-685, 712-713 e 654-655, 680-681).

titolo *Novembre*; la seconda in *Gia-f*, ove pure si aggiungono tre quartine iniziali, con successive varianti combinatorie e interpolazioni anch'esse ignorate in sede di stampa, rese note e studiate a suo tempo da Paolo Mauri); nonché, a ben vedere, i versi, consegnati ancor prima all'«Albo dell'officina», di *L'ultima infedeltà*, *Il buon compagno* e *Alle soglie* (*AG VIIa-b*, pp. 51, 52 e 61-62; nel secondo caso, con abbozzo a p. 55, tuttavia specificamente deputato al reperimento di parole-rima).

Altro e ben più impegnativo discorso parrebbe invece sollecitare l'ampia sequenza costituente specifico oggetto del «Quaderno di appunti per i «Colloqui»» (vale a dire, le pp. 7-8, 14-15, 19-23, 24-26, 27-30, 31-36, 38-41, 45 di *AG VIIIa1*, della cui fisionomia d'insieme rende selettivamente conto il prospetto fornito poco sopra),⁴⁸ in quanto preposta alla elaborazione di otto testi, poi variamente assegnati ai diversi comparti della raccolta. Nell'ordine, ma appunto non continuativamente, in virtù di frequenti interpolazioni, «prestiti» (in maggioranza petrarcheschi), e talune compresenze: *Il gioco del silenzio*; *Totò Merùmeni*; *Convito*; *Elogio degli amori ancillari*; *Torino*; *In casa del sopravissuto*; *I colloqui* [I e II].⁴⁹ Non fosse che proprio la dominante «retorica» inerente a un così articolato esercizio di versificazione ancora una volta vi concorra a ribadire, nulla sottraendo al rilievo spettante a ciascuna serie, l'atavica propensione dell'«officina» a dispensare comprove del travaglio sotteso a iperletterari (e pertanto bisognosi di continui rinalzi *ex auctoritate*) «giochi di sillaba e di rima», a scapito di quelle che, giusto in *Totò Merùmeni* e nell'atto stesso di stigmatizzarne l'«aridità», la «chiaroveggenza» gozzaniana non aveva mancato di denominare «fonti prime del sentimento» (v. 46; in tale forma già nell'abbozzo, p. 14).⁵⁰

Premesse in traccia delle quali converrà pertanto accordare residua attenzione all'unico autografo della serie rimasto inevaso, sebbene più di ogni altro

⁴⁸ Ove si rinvia alla trascrizione paginale annotata dell'intero contenuto del «Quaderno» fornita in MAC 414-471; e a quanto derivatone, in sede di apparato di TP¹ e TP², a documento della elaborazione dei singoli componimenti qui avanti elencati.

⁴⁹ Per ciascuno di essi, si vedano, in MAC, trascrizione diplomatica paginale e commento (414-416; 422-424; 430-436, 439-446; 437-439; 446-449; 446-447, 448-451, 467-468; 455-459; 452-453, 457-458, 463-465); in TP¹ e TP², trascrizioni per serie omogenee di segmenti autografi precedute da cenni intesi ad illustrarne la dinamica compositiva (TP¹: 682-683; 710-712; 685-691; 681-682; 714-715; 715-718; 678-680; 719-721; TP²: 653; 678-680; 655-661; 652; 681-683; 683-886; 648-650; 686-689).

⁵⁰ In effetti, a differenza di quelle che precedono e seguono, è l'intera quartina che lo comprende (vv. 45-48) ad essere compiutamente definita già nell'autografo (se ne veda la stesura senza pentimenti in MAC 422, TP¹ 711 e TP² 679).

promettente: in quanto occupato, con estensione complessiva seconda solo a quella dell'*Ipotesi* (AG VIIIa3-b1, pp. 3-21), dalla più effusa delle “favole mimiche” gozzaniane, approdata alla stampa, in stretta contiguità con il preannuncio risultante dalla lettera di Amalia del 3 settembre 1910,⁵¹ ne «La Lettura» di quello stesso mese, con titolo esemplato su quello della sua rinomatissima fonte settecentesca, e pertanto come *Paolo e Virginia*.⁵² Il cui testo, in tale sede come poi nei *Colloqui*, ordinatamente scandito in dieci stanze di canzone di diciassette versi ciascuna (14 endecasillabi e 3 settenari, non immuni da qualche anomalia),⁵³ presenta nella stesura manoscritta un andamento tanto aggrovigliato da consentire di sorprendere, come forse mai altrove, Gozzano all'opera; tanto evidente vi appare come la costruzione d'insieme, originata da uno sciame di appunti addensati nelle adiacenze del titolo (p. 21),

⁵¹ Entro alle quaranta indirizzate da Amalia a Guido facenti parte del carteggio, più di ogni altra provvista di specifica rilevanza letteraria, in virtù delle riserve avanzate, dopo uno squillante esordio, circa il valore del poemetto “apparituro”: «Caro Guido, dal finestrino del vagone mentre il treno sbuffando partiva ho lasciato cadere nelle mani tese di Borgese i foglietti stampati di Paolo e Virginia che m'erano giunti poco prima all'albergo dopo varie peregrinazioni per gli hotels di Alassio. Ho gridato a Borgese che tu vuoi un suo giudizio, ho udito che me l'ha promesso e sono scomparsa nel buio di una galleria in una nuvola grigia di fumo. Ora attendo il giudizio per comunicartelo; il mio se lo vuoi è questo: che quella poesia è fatta con un'arte finissima, che piacerà certo anche agli eruditi, ma è una virtuosità, ed ha la freddezza del puro virtuosismo. Forse m'inganno ma ne ebbi questa impressione» (da «Torino, 3 settembre 1910»; in *Lettere d'amore* 158-59).

⁵² Frutto di lunga gestazione, della quale recano traccia gli autografi (resi noti e studiati da Gustave Lanson sin dal 1908), inaugurata dalla permanenza nei luoghi poi adibiti a teatro dell'opera maggiore (1768-1771), e dal *Voyage à l'île de France* (1773), il romanzo di Jacques-Henri-Bernardin de Saint Pierre (1737-1814) vide la luce nel quarto tomo della terza edizione degli *Etudes de la Nature* (1788), per venire poi più volte ristampato, con titolo *Paul et Virginie*, a partire dal 1789 presso l'Imprimerie de Monsieur (P. Fr. Didot jeune), sino all'edizione definitiva del 1806. Valenza premonitrice nei confronti di una clamorosa popolarità internazionale avrebbe avuto il successo tributato, in piena stagione giacobina, al «drame lyrique en trois actes» su musica di Jean-François Lesueur, andato in scena, nel gennaio 1794 al Théâtre Feydeau, con titolo *Paul et Virginie ou le Triomphe de la vertu*. Nessuna copia dell'opera, in lingua originale o traduzione, è dato tuttavia rinvenire in quanto della primitiva biblioteca dell'autore è oggi custodito presso il Centro «Guido Gozzano – Cesare Pavese»; come desumibile dall'attento ragguaglio, poi corredato di inventario completo, affidato da M. Masoero alle pagine di *La biblioteca di Guido Gozzano e Documenti di una piccola fortuna internazionale*, in *Guido Gozzano. Libri e lettere*, 2005 cit., pp. 9-16 e 17-20; il primo contributo riproposto, con aggiunta di descrizione analitica dell'intera serie di 156 volumi, in «*E 'n guisa d'eco i detti e le parole*». Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, II, pp. 1041-1046 e 1046-1079.

⁵³ Un accurato profilo metrico relativo a ciascun componimento è fatto seguire a una più sbrigativa nota iniziale (genesì e trasmissione del testo) nell'edizione dell'intera opera in versi procurata da Elena Salibra: si veda, in particolare per *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*: G.G., *Tutte le poesie*, a cura di E. Salibra, Milano, Mursia, 1993, p. 155 (ove è pure precisato che il sottotitolo «I figli dell'infortunio», peculiare della stampa in volume, trova riscontro «in una traduzione italiana anonima, stampata a Venezia nel 1812»).

prenda corpo a fatica e per segmenti in prevalenza irrelati, guadagnando a forma compiuta ma non del tutto rifinita, e per di più ricorrendo all'ausilio di "prestiti" (Petrarca, Dante, Leopardi), e a un intermezzo narrativo attinto direttamente alla fonte in luogo della VI^a e della IX^a mancanti, via via le stanze: III^a e VIII^a (pp. 3-4); II^a (pp. 5-8); X^a e I^a (p. 14); I^a (p. 15); II^a e IV^a (p. 16); II^a, VIII^a, I^a, V^a (pp. 17-20).⁵⁴ Eppure, impegnato a rivestire di smaltata assolutezza quell'esotica favola d'amore e morte, quasi a trarne un "libretto" predestinato all'incontro con le «grandi volute melodiche»⁵⁵ della musica di Puccini, Guido sembra muoversi oltre se stesso e annullare ogni distanza dall'*illusion comique* (ovvero, avrebbe poi detto Montale, da un «regno di fuo-

⁵⁴ Di un simile itinerario compositivo aspira a rendere sinteticamente conto la premessa, anteposta alla trascrizione delle 19 pagine autografe coinvolte, leggibile in TP¹ 694-695 e TP² 663-664.

⁵⁵ Tratta da un intervento dichiaratamente occasionale («appunti presi uscendo dal Comunale di Firenze dopo una *Madama Butterfly* con la Kabaivanska», del 1979, poi in «Quaderni pucciniani 1982», pp. 91-102), di un Cesare Garboli sempre prodigo di "rabbdomantiche" illuminazioni, la formula si iscrive entro a un passo, attinente al binomio musica-libretto, suscettibile di applicarsi "a rovescio", specie per lo spunto d'avvio, a una disposizione quanto meno latente in certo Gozzano: «Rispetto al teatro, Puccini musicista gioca al risparmio; l'orchestra sale come un rampicante quanto basta per ricoprire l'intonaco del libretto e nascondere le toppe e le screpolature: grandi volute melodiche sembrano riversarsi fuori dalla gabbia delle parole mentre si tratta di onde misurate col contagocce; e in fondo si può parlare legittimamente, per tutte le opere di Puccini, di musica-commento, di musica-didascalia, che accompagna lo svolgersi di un *plot*, di un'azione teatrale che viene sottolineata, "interlineata" dalla musica. A volte si ha l'impressione che la musica di Puccini sia una nota a piè di pagina [...]. Ora, lo strano è che questa didascalia, questa traduzione in termini musicali di un'azione che viene teatralmente privilegiata, fornisce un messaggio che, se è in penombra o comunque in controluce rispetto al primo piano drammaturgico, non cessa anche di essere molto più profondo e infinitamente più ricco di significati, così che la didascalia, il commento, la nota a piè di pagina si straniano dal teatro (dall'azione) fino a insinuarci il sospetto di star lì a parlarci di tutt'altra cosa». Senza con questo giungere a stabilire una troppo rigida specularità (Gozzano, "teatrante in versi", bisognoso di integrazione "melodica", così come Puccini, "musicista popolare", inguaribilmente attratto dai «burattini» che «si muovono sulla scena» e dipendente dall'imperativo «Scrivi per il teatro», secondo la lettera-confessione all'Adami del «17 sera 11, 20» [Torre del Lago, 17 marzo 1920], leggibile in G. Puccini, *Epistolario*, a cura di G. Adami, Milano, Mondadori, 1928, pp. 259-260 n. 179, e in 1982², con Introduzione di E. Siciliano, pp. 167-168, invariato il numero progressivo), la presenza di una marcata sintonia di fondo, a più riprese posta in luce da Montale (del che alla nota seguente) pare innegabile, oltretutto a sufficienza ribadita dalla missiva a Vico Fiaschi, con ogni probabilità degli ultimi giorni del 1914, resa nota dal Guglielminetti in occasione del Convegno torinese del 1983: «E avevo anche bisogno del tuo consiglio per un certo mio libretto d'opera che vagheggerai di far capitare nelle mani di Puccini» (cfr. M. Guglielminetti, *Gustavo, Guido e Diodata Gozzano: cartoline, lettere, telegrammi*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, 1985 cit., pp. 343-354, in particolare, p. 351; ove è pure fatto riferimento al soggetto prescelto, lo stesso dell'*Olocausto di Cawnepore* di VCM, come suggerito da W. Vaccari, in *La vita e i pallidi amori di Guido Gozzano*, 1958 cit., pp. 152-153.

chi fatui e di cartapesta»);⁵⁶ così da esporsi ai rischi propri di un almeno virtuale “gozzanismo”.⁵⁷ Come in primo luogo comprovato dal fatto che il “cartone” del poemetto si dispiega, a compenso dell’antifrastica *factio* dell’*Ipotesi*, giusto “testa-piedi” con essa (il cui sviluppo muove, dal lato di apertura, entro al medesimo quaderno del quale l’*incipit* di *Paolo e Virginia* occupa, capovolto, la p. 21, per poi procedere ordinatamente e *contrario* da p. 3 a p. 20). E ciò

⁵⁶ Lasciata cadere, non senza una velata sprezzatura, entro a una pagina per il resto conforme ai dettami della migliore “prosa d’arte”, da un Montale agli esordi di una lunga milizia di critico musicale (nella circostanza, in veste di recensore, per conto de «Il Cittadino» di Genova, 18 dicembre 1924, p. 3, del *Delirama* di Bruno Barilli; poi in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 911-917, con nota di G. Lavezzi a p. 1851) al solo scopo di designare il, barilliano appunto, *Paese del melodramma*, l’espressione è parsa poter efficacemente compendiare la benevolenza a più riprese testimoniata nei confronti di uno storico repertorio già in tale sede avvertito alla stregua di «una grande arte popolare la quale resiste saldamente al trattamento dei provini e degli alambicchi estetici». Donde (oltre che a motivo di più antiche, e ampiamente divulgate, premesse biografiche) la propensione a levarsi a tutore di forme espressive liquidate come “facili” o troppo “orecchiabili” da certa critica asettica e superciliosa; nonché ad accomunare allo scopo Puccini e Gozzano. Ciò in primo luogo, è ben noto, nelle pieghe della memoranda divagazione critica destinata a fungere da *Saggio introduttivo* alla garzantiana “editio minor” de *Le poesie*; ove, ai rinomati rilievi circa l’“attraversamento di D’Annunzio” e il “cozzo tra l’aulico e il prosaico”, è fatta seguire, impreveduta, una “chiamata di correo” di questo tenore: «Un libro limitato e autentico, del tutto incomprensibile agli intellettuali d’oggi che si vergognano di Puccini e preferiscono il “Falstaff” al “Trovatore” (ma in cuor loro amano solo la musica negra). E in questo senso, sì, e non già perché egli intarsiò i suoi versi di citazioni classiche, l’ultimo dei nostri classici, o se volete il penultimo, il terz’ultimo...» (testo originariamente apparso, con titolo *Gozzano, dopo trent’anni*, in «Lo Smeraldo», V, 5, 30 ottobre 1951, pp. 3-8, quindi riproposto come *Gozzano* in «Il Verri», 2, inverno 1957, pp. 3-12, e come *Saggio introduttivo* in G.G., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1960 [1971], pp. 7-15, e ancora, con titolo *Un poeta con le mani in tasca*, in «La Fiera Letteraria», XLII, 40, 13 ottobre 1966, p. 7; nonché infine raccolto, con ripristino delle primitiva intitolazione, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Tomo primo, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1270-1280). Ma forse ancor meglio nell’articolo, ospitato dalla terza pagina del «Corriere della Sera» del 29 ottobre 1949 con titolo *Due artisti di ieri* (Ibid., pp. 850-854); lì dove la difesa d’ufficio della dignità artistica dei due «datati» autori, contro lo snobismo dei “novatores” («Eppure provatevi ad annullare Puccini e Gozzano nel quadro degli anni che furono loro e ditemi se non si creerebbe un vuoto incalcolabile»), appare tanto più significativa in quanto frutto delle spontanea torsione subita da una pagina originariamente intesa a recensire una variegata raccolta di saggi (*Poesia nel tempo*, Torino, De Silva, 1948) del peraltro a stento nominato Ferdinando Neri.

⁵⁷ Ben poco giustificata, in termini storico-critici, tanto da non aver conosciuto nel tempo altro che estemporanei quanto aleatori utilizzi, la nozione può tuttavia vantare almeno implicito fondamento in un curioso *excursus* giornalistico, composto, poco dopo l’uscita dei *Colloqui*, da una risentita Amalia Guglielminetti, e pubblicato a sua firma, con titolo *Aridità sentimentale*, nella terza pagina de «La Stampa» dell’11 luglio 1911; ove a venire stigmatizzata non tanto è una «maniera» poetica, quanto piuttosto l’“infermità morale” che la ispira e se ne alimenta. Per le implicazioni d’ordine anche “privato” di una simile sortita, con ogni probabilità sollecitata da Dino Mantovani, si rinvia agli spunti fornii, in sede di recupero e presentazione dell’articolo, da G. Zaccaria, ‘*Aridità sentimentale*’, il *manifesto antigozzaniano* di Amalia, in «*Reduce dall’amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, presentazione di Paolo Mauri, Novara, Interlinea, pp. 197-205 (testo alle pp. 197-200).

a scapito dell'abituale ironia, nonché del principale tratto distintivo dei testi "maggiori", consistente in quel continuo rincorrersi, e integrarsi, di «canto e contro canto» sul quale ebbe felicemente ad insistere, in anni lontani, Gian Luigi Beccaria.⁵⁸

Ampiamente documentata negli autografi forse proprio in ragione di un simile esito «di maniera», l'elaborazione di *Paolo e Virginia* testimonia pertanto della nascita di una «favola mimica» piuttosto che di un «Idillio» (qualifica non a caso attribuita a *Felicità*, della quale costituisce imprescindibile sottotitolo nella versione della «Nuova Antologia»). Tanto da sottrarsi allo statuto proprio di una specie poetica per solito elevata a teatro di oltranza sentimentale in quanto disposta a negarla in virtù di un paritetico eccesso di chiaroveggenza, ove non di sarcastica autoironia (*L'esperimento*, v. 84: «del mio sognare fanciullesco, rido!»). Costringendo, di riflesso, il punto di vista dell'autore, altrove oscillante tra "interno" ed "esterno" del quadro, e mediamente ubicato in prossimità della cornice, a immergersi (auspice la forzata identificazione d'esordio col protagonista: «Io fui Paolo già») nello scenario imposto dalla *fabula picta*, per emanciparsene solo da ultimo e secondo i modi propri di un sentenzioso epilogo (vv. 159-169: «Il mio cuore è laggiù / [...] / aridità larvata di chimere!»). Quasi che, venuta meno la mediazione di un testo disposto a offrirne, sceneggiandolo, «un riflesso pallido», il «dramma interiore» adombrato dalle parole rivolte al direttore del «Momento»⁵⁹ dovesse per necessità condensarsi in un unico, autodiagnostico enunciato (nella fattispecie ribadito in epigrafe, ove i vv. 167-169 sono, nella versione in periodico, inusitabilmente «firmati» «G.G.»).⁶⁰

Forse più utile tornerebbe almeno indicativamente sapere da quale scomparto della memoria dell'autore (pre-letteraria, verrebbe fatto di credere, in

⁵⁸ Cfr. G.L. Beccaria, *Canto e contro canto di Gozzano*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, 1985 cit., pp. 79-84; poi, con titolo *Canto e contro canto: Guido Gozzano*, in Id., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 227-232.

⁵⁹ Così in apertura della ricordata lettera-intervista, apparsa nel numero del 3 novembre 1910: «Ill. mo Direttore, la richiesta lusinghiera mi raggiunge in quest'eremo canavesano dove sto correggendo le bozze del volume di versi che la casa Treves licenzierà a dicembre: "I Colloqui". La raccolta adunerà il men peggio delle mie liriche edite e inedite e sarà come una sintesi della mia prima giovinezza, un riflesso pallido del mio dramma interiore» (PP 1349; e si veda qui la n. 41).

⁶⁰ Del particolare, sfuggito all'attenzione, e alla vista, di chi scrive, anche perché tipograficamente "minimo" (se pure non adiaforo), non è dato conto, in apparato, né in TP¹ né in TP².

quanto esposta al contagio di un immaginario infantile nutrito di archetipi figurativi popolareshi e “di dozzina”) realmente provenga, al di là (e al di sotto) dei versi ripresi da Jammes e altri rimatori d’area franco-belga distribuiti in gran copia nell’«Albo dell’officina», il ritratto fotografico promosso a “occasione” dell’*Amica di nonna Speranza* (nient’altro soccorrendo, in tale sede, se non l’ellittico appunto, leggibile al penultimo rigo di p. 37, «Carlotta Capenna – Fotografia Bertieri, riferito allo storico Studio attivo in quegli anni in Via Po 25); e donde, di rimando, la *silhouette* da «Journal des Dames» della «grande sorella Speranza» (fatte salve le suggestioni prodotte dalla copertina oleograficamente *naïve*, dei *Ricordi di Nonna Speranza*, editi nel 1905 a Milano, presso Vallardi, da Felicità Pozzoli, e riesumati a suo tempo da Alberto De Marchi).⁶¹ Mentre addirittura decisivo potrebbe risultare l’aprendere, in alternativa al troppo illustre (e parimenti enigmatico) Loulou flaubertiano, in quale letterario ripostiglio, o retroscena, sia stato scovato lo sfolgorante Loreto che “rasoterra” inaugura l’elencazione ellittica dei vv. 1-14 del componimento; senza escluderne quello, ingombro del più invitante «ciarpame», eletto a ricovero del loquace pennuto adibito a “metronomo” nel primo quadro della beneamata *Bohème*.⁶² Ma anche per questa via ben poco potendo sottrarre alle implicazioni d’ordine premonitorio risultanti dall’asserto «di Carlotta non resta altro che il nome» (*L’esperimento*, v. 92). E tanto meno impedire che una medesima sorte si addica alla complementare Felicità,

⁶¹ Cfr. A. De Marchi, *Nel centenario della nascita di Guido Gozzano. Spunti, spogli, schegge*, in «Piemonte vivo», settembre 1983, pp. 47-55; ove, a p. 49, è offerta riproduzione fotografica della copertina del volumetto di Felicità Pozzoli, *Ricordi di Nonna Speranza*. Con incisioni in nero e tavole colorate, Milano, Vallardi, 1905; seguita da quelle degli autografi di quattro missive ai familiari, già edite in PP: alla sorella Erina, «Senza data [1903]», in PP 1232-1233 (p. 51); alla stessa, da «Garessio Senza data [luglio 1905]», in PP 1238-1239 (p. 53); alla madre, da «Colombo, 9 aprile 1912», in PP 1263 (p. 54); alla sorella Erina, da «Kandy – Ceylon, 29 marzo 1912», in PP 1360-1361 (p. 55).

⁶² Al centro dell’intermezzo, di sapore “aristofanesco”, avente a protagonista Schaunard, costretto a istruire musicalmente un facoltoso «lord o milord», e da questi indotto ad assumere a misura di una forzata esecuzione *ad personam* la sussistenza in vita del fastidioso «Lorito» della vicina. Donde, complice la “cicuta” estorta a un’arrendevole «ancella», il tragicomico epilogo: «Gli propinai prez-zemolo! ... / Lorito allargò l’ali, / Lorito il becco apri, / da Socrate morì!». Dell’entusiasmo suscitato dalla *Bohème*, in anni di meno confessabili (e tuttavia confessate) passioni risultanti dall’epistolario con Ettore Colla, fornisce comprova la lettera datata «Torino – 18. Domenica. [dicembre 1898]»: «Andai un’unica volta a teatro. Al Vittorio, per sentire l’opera: “Bohème”. Splendida! Se tu sentissi che finezza di musica! ...» (*Lettere dell’adolescenza* 36); ciò in coincidenza con la ripresa dell’opera, affidata alla conduzione di Arturo Vigna, a quasi tre anni dal debutto del 1° febbraio 1896 (al Regio: Toscanini sul podio; Evon Gorga nei panni di Rodolfo; Cesira Ferrani, già «Manon ideale», in quelli di Mimi).

vagheggiata e schernita per l'intero "scoscendimento" dell'elegia a lei consacrata, assommante a 434 versi, dei quali non sopravvive, autografa, se non la ricordata sestina fatta pervenire ad Amalia, il 12 luglio 1908, senza altro suggello all'infuori dei rituali «Saluti seguaci!».

Sappiamo, del resto (Gozzano forse più di ogni altro), quanto ineluttabile suoni, per l'arte non meno che per la vita, la conclusione della nota sentenza di Maeterlinck concepita per passare in proverbio e, almeno in un non trascurabile caso, assurta a dignità d'epigrafe: «... e tuttavia, nell'oscurità, il tesoro continua a brillare immutato».⁶³

⁶³ «Nous croyons avoir plongé jusqu'au fond des abîmes et quand nous remontons à la surface, la goutte d'eau qui scintille au bout de nos doigts pâles ne ressemble plus à la mer d'où elle sort. Nous croyons avoir découvert une grotte aux trésors merveilleux; et quand nous révenons au jour, nous n'avons emporté que des pierreries fausses et des morceaux de verre; et cependant le trésor brille invariablement dans les ténèbres» (Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, IV. *La morale mystique*, Paris, Mercure de France, 1896, pp. 61-62). Parole delle quali non tanto dovrebbe meravigliare la provenienza, quanto piuttosto il fatto che ad avvalersene, traendo il meglio dal troppo, e collocandole *in limine* al suo romanzo d'esordio (*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, 1906), sia stato Robert Musil.

Valter Boggione
GOZZANO E LA CITAZIONE:
IL CASO LEOPARDI

1. La poesia di Gozzano si presenta fin dai primi tentativi come una forma di poesia *a latere*: non soltanto i versi sono densi di riferimenti letterari, ma proprio risultano suggeriti e muovono da un modello preesistente. Né si tratta unicamente dei notissimi imparaticci dannunziani, alla maniera di *Laus matris* (che imita la strofe lunga di *Maia*, ma senza di quella la libertà metrico-ritmica) e della *Vergine declinante* (due sonetti, introdotti il primo da due epigrafi dannunziane dalle *Vergini delle Rocce*, il secondo da un'epigrafe di san Francesco e una di Leonardo). *Il Castello d'Agliè* nasce da Carducci, con la rievocazione della storia per scorcio, suscitata dalla rappresentazione dei luoghi e incentrata su figure esemplari, sull'esempio di *Miramar* o di *Piemonte*: e carduccianamente si chiude sulla nostalgia per il passato glorioso e la bellezza antica («E tutto tace. Non il sepolcrale / silenzio rompe il suono delli squilli», vv. 52-53),¹ sulla morte degli dei ellenici («Ahimè, la Dea è assente», v. 69; «E l'erme antiche memori di tante / Iddie pagane del bel mito assente / [...]», vv. 76-77). *La falce*, indirizzata a Sofia Bisi Albini, non può che essere la versificazione di una novella (per quanto sino ad oggi non identificata), probabilmente della stessa dedicataria. Mi si dirà, non a torto, che si tratta della naturale conseguenza di un processo di apprendistato letterario ancora in corso. Ma non si tratta soltanto di questo.

Prendiamo la prima, ingenua, prova, *Primavera romantiche*, del 1901 (e già il titolo è esemplato su un testo altrui: *Autunno romantico* di Carducci). L'evo-cazione dell'incontro amoroso tra la madre e il padre sull'isola del laghetto del Meleto è condotta attraverso il travestimento medievaleggiante della *Partita a scacchi* di Giacosa: e se è pur vero che la sovrapposizione tra Diodata e la bionda Jolanda e Fausto e il paggio Fernando è certo facilitata e per così dire promossa da un dato biografico (la recita in cui i due genitori avevano interpretato

¹ Le poesie di Gozzano sono citate (con la sola indicazione del verso o dei versi) dall'edizione di *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, introd. di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980.

i rispettivi personaggi del dramma di Giacosa), resta pur sempre significativo il fatto che, a fronte dell'urgenza sentimentale e autobiografica (la poesia è scritta nell'anniversario della morte del padre), Gozzano ricorra al travestimento letterario in funzione contemporaneamente mitizzante e distanziante:

Ella recava un libro ove la bionda
reina per il paggio si struggea:

(avea il volume incisioni rare
dove il bel paggio con la mano manca
alla donna offeria la rosa bianca
e s'inchinava in atto d'adorare).

O sogni d'altri tempi, o tanto buoni
sogni d'ingenuità e di candore,
[...]! (vv. 19-26)

In tal modo, fa di una situazione di vita contemporanea un evento remotissimo, mitico; ma insieme ne segnala la sopravvenuta impraticabilità nella realtà attuale, il carattere di inganno, di menzogna, peraltro dolorosamente svelato dall'azione distruttrice della morte. Se si guarda al Gozzano maturo, non si potrà non riconoscere che – nell'immensa distanza dei risultati poetici – i meccanismi messi in atto e persino il linguaggio resteranno gli stessi. Pensiamo al procedimento per cui le tre nipoti della *Via del rifugio*, dai «bei capelli corti / come caschetto biondo» (vv. 23-24), il loro gioco infantile di cattura di una farfalla, diventano le tre parche, lo spettacolo stesso della vita nel suo contenuto di volontà e di dolore, attraverso la recita della «bella filastrocca» (v. 63) passata di bocca in bocca a generazioni di bimbi ormai morti, ma soprattutto attraverso la straniante collocazione del «fresco / sogno di tanta grazia» entro «un affresco / o [...] un missale» (vv. 58-60). Pensiamo, nel testo proemiale delle *Farfalle*, al travestimento – «per gioco!» (*Storia di cinquecento vanesse*, v. 78) – della coppia moderna di Guido e Amalia nelle vesti dell'abate settecentesco e della bella pastorella, come «per gioco» l'ingegnere Fausto fa la propria profferta amorosa all'amata con un «madrigale» (vv. 53 e 55): «Non dunque accetta è l'umile dimanda / del vostro paggio, o bella castellana? / Combattuto ha per voi; fatto gualdana / egli ha per voi, magnifica Jolanda» (vv. 49-52).

Fin da questa remotissima prova, il rapporto tra il testo letterario di partenza e il nuovo testo che da quello nasce e su quello si costruisce è insieme di analogia e di opposizione: la risposta positiva di Diodata alla dichiarazione di Fausto ripete quella di Jolanda al paggio Fernando; ma il lieto fine del dramma di Gia-

cosa si oppone all'esito tragico della vicenda contemporanea. Si osservi inoltre come la sovrapposizione delle due vicende sia attuata all'inizio attraverso un'operazione di tipo allusivo (il riferimento al volume con le incisioni rare del paggio e della dama), poi, nel finale del testo, attraverso un richiamo esplicito, nella menzione del nome della dama stessa, la magnifica Jolanda. È, pari pari, ciò che accade in *Un'altra risorta* (seppure lì con un livello di complicazione incomparabile, con un moltiplicarsi dei fili che determina la tipica ambiguità gozzaniana). Alla coppia moderna costituita da Gozzano e Amalia corrisponde quella letteraria di Petrarca e Laura. Amalia affianca Guido al Valentino come Laura Francesco (*RVF*, CX, vv. 5-6: «Volsimi, et vidi un'ombra che da lato / stampava il sole, et riconobbi in terra»; e Gozzano, v. 4: «poi l'ombra apparve, e la conobbi in terra...»); ma Laura è giovane, e la risorta ormai avanti negli anni, coi capelli bianchi, Laura suscita il desiderio erotico di Francesco, la risorta è «una sorella / buona, dall'occhio tenero materno» (vv. 41-42): con, in più, l'ulteriore complicazione costituita dalla relazione tra il testo letterario e la realtà biografica (la risorta è quarantenne e «non si tinge più», v. 54, Amalia ha ventotto anni ed è un autentico *sex symbol*). Anche lì, all'inizio sta un richiamo allusivo (il v. 5, «Tremante a guisa d'uom ch'aspetta guerra», ripete quasi esattamente il v. 2 del sonetto petrarchesco, «ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra»); alla fine l'esplicito riferimento attraverso il gioco onomastico: «Penso al Petrarca che raggiunto fu / per via, da Laura, com'io son da Lei...» (vv. 49-50).

Ma l'esempio più evidente di poesia costruita su altra poesia, sino ad oggi mi pare non segnalato, è l'*Esortazione*, il cui sottotitolo – (*Leggendo Dante*) – avrebbe dovuto destare qualche sospetto. *Leggendo Dante* è infatti il titolo di uno dei testi di *Medusa*, strutturato esattamente allo stesso modo di quello di Gozzano (e allora il magistero di Graf potrebbe almeno in parte aver influito su questo modo di fare poesia, accordandosi con una tendenza naturalmente presente in Gozzano). I primi tre versi sono la citazione dell'*incipit* di un canto del *Purgatorio* (il XVI, nel caso di Graf, il XII in Gozzano); il quarto riprende il terzo, accentuandone un aspetto emotivo; il seguito del sonetto applica l'archetipo dantesco alla situazione del poeta moderno, connotandolo in chiave personale e sconfessando radicalmente la prospettiva religiosa dell'originale. Il linguaggio è, nell'uno come nell'altro caso (ma più nel caso di Gozzano) nettamente connotato in senso dantesco:

*Buio d'inferno e di notte privata
d'ogni pianeta sotto pover cielo,
quant'esser può di nuvol tenebrata,
quant'esser può d'orror piena e di gelo! [...]*

Notte della mia mente e del mio core,
in cui vaneggia l'infinito, in cui
stridendo il mondo s'inabissa e muore!
(*Leggendo Dante*)²

«Di pari come buoi che vanno a giogo
M'andava io con quell'anima carica
Finché s'offerse il dolce Pedagogo»
Il Pedagogo ch'ogni pena scarca. [...]

Alza l'orgoglio e un giorno tu com'io
Surgerai sopra dell'umane ambascie
E più che uomo simile ad un Dio.
(*L'esortazione*, vv. 1-4 e 12-14)

Il finale del sonetto di Gozzano, di chiaro stampo dannunziano, ribalta in chiave superomistica le tensioni nichiliste di Graf. Ma quel che mi interessa è il modo in cui il giovane poeta opera sulle fonti. La memoria di D'Annunzio è esibita attraverso il ricorso all'epigrafe, dalle *Vergini delle Rocce*: «Io credeva di essere per trasfigurarmi e di diventare un Dio». In realtà, però, nel romanzo il passo suona in maniera un po' diversa: «Talvolta ne nasceva una musica così nuova e così bella che sembravami d'esser sul punto di trasfigurarmi; e pensavo che fosse per effettuarsi il mio desiderio di divenire un dio».³ Può darsi che Gozzano citi a memoria, e non ricordi bene: ma non credo. Mi sembra piuttosto che l'originale sia deliberatamente riscritto e scorciato (e se possibile reso più dannunziano del testo di D'Annunzio). Il modello seguito più da vicino, Graf, quello che ha fornito l'idea del sonetto, è occultato, anche se solo parzialmente (non si spiega, in caso contrario, la ripresa nel sottotitolo del titolo del sonetto di *Medusa*: quasi un segnale di complicità con il lettore avvertito). Quello esplicitamente richiamato in esergo e di cui si simula la citazione letterale è deformato. Non so se l'operazione nasconda un qualche significato ideologico, anche tenuto conto della clamorosa ostilità di Graf nei confronti di D'Annunzio, oppure si tratti di uno spregiudicato sfruttamento dei modelli letterari meglio conosciuti e avvertiti come più prossimi a fini autocelebrativi: tutto sommato propenderei per questa seconda ipotesi. Certamente, una strada è tracciata: si pensi all'epigrafe dei *Colloqui*, che sembra Leopardi ed è Leopardi riscritto da

² A. Graf, *Medusa*, a cura di A. Dolfi, Modena, Mucchi, 1990, p. 120.

³ G. D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, a cura di A. Andreoli, introd. di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1988, p. 123.

Gozzano; nonché, ovviamente, alle tante citazioni occulte che si affiancano a quelle esplicite con pregnanza spesso maggiore.

Ma già l'anno dopo, all'altezza del dicembre 1904 (*L'esortazione* è del luglio 1903), l'uso della citazione acquista un chiaro valore ideologico. Il riferimento è alla corona di sonetti *Domani*, in cui per la prima volta, in un linguaggio ancora dannunzianissimo, si affaccia l'ipotesi del fallimento del dannunzianesimo. Nel terzo sonetto della serie, il poeta che, dopo una tregua, è impegnato a «novellamente intessere al Piacere» «trepide vicende» (vv. 5-8), deve constatare che, a dispetto di ogni sforzo, «morta è l'Ellade serena» (v. 10; che è il rovesciamento del grido dell'*Annunzio*, vv. 117, 120 e 124: «Il gran Pan non è morto!»⁴, citato nel sonetto successivo); con la conclusione ancora incerta, ma certo indirizzata verso nuovi lidi: «attendo un'Alba e non so dirti quale» (v. 14). Il quarto e ultimo sonetto è giocato su due citazioni, una da D'Annunzio, l'altra da Carducci: la carducciana morte degli dei, sancita dall'avvento di Cristo nella seconda delle *Primavere elleniche*, *Dorica*, sconfessa la pretesa dannunziana della rinascita del paganesimo nel mondo moderno. Entrambe le citazioni sono poste tra virgolette: ma se la seconda è quasi letterale – «Lor gioventude vive sol nei carmi», v. 12, in luogo di «spira sol ne i carmi / lor gioventude», vv. 55-56⁵ (si parla dei numi di Grecia): l'inversione è dovuta a esigenze di metro, il «vive» per «spira» è più adatto al contesto, relativo alla morte dei numi –, la prima è la fusione e la riscrittura di almeno due passi diversi delle *Laudi* (*L'annunzio*, vv. 115-124; e *Laus vitae*, XX, vv. 227-231):

Che giovò dunque il gesto di chi disse:
«Il gran Pan non è morto! Ecco la via
dell'allegrezze nove. Ovunque sia
dato l'annunzio del novello Ulisse!

Il flavo Galileo che ci afflisce
di tenebre e di malinconia
e quella scialba vergine Maria
e quella croce diamo alle favisse!»? (vv. 1-8)

⁴ Le poesie di D'Annunzio sono citate dall'edizione dei *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, introd. di L. Anceschi, Milano, Mondadori, 1995.

⁵ Le poesie di Carducci sono citate dall'edizione nazionale delle *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1935-40.

Non mi sembra una riscrittura neutra. Il processo di condensazione e concentrazione cui il discorso dannunziano è sottoposto, unitamente all'enfasi e all'evidenza delle rime, produce un effetto di corrosione ironica, che prepara a propria volta la negazione conclusiva. Non siamo ancora al livello della «favola» di Ulisse detta «ad uso della consorte ignorante» nell'*Ipotesi* (v. 110), con il Re di Tempeste Odisseo «che diede col vivere scempio / un ben deplorabile esempio / d'infedeltà maritale, / che visse a bordo d'un yacht / toccando tra liete brigate / le spiagge più frequentate / dalle famose cocottes» (vv. 112-118): ma siamo su quella via. La citazione, esibita ma falsa (esibita perché falsa), segnala la presa di distanza dal modello, di cui constata la sopraggiunta impraticabilità. È il Gozzano parodista, quello delle quartine di «*Non radice, sed vertice...*», che mettono in burla con deliziosa grazia l'ambigua spiritualità, intrisa di sensualismo, del *Daniele Cortis* di Fogazzaro. Nel leggerle, più pungente si fa il rimpianto per la perdita di una non troppo giovanile parodia di *Undulna* dannunziana, di cui ci offre testimonianza una lettera inedita a Vallini di Giuseppe De Paoli del 6 febbraio 1908: «Hai ricevuto una mia cartolina? In essa ti pregavo di trascrivermi e di inviarmi, giacché la possiedi, la parodia di *Undulna* fatta da Gozzano».⁶

Ma non è questa la via maestra. Non è un caso che nessuno dei testi di carattere parodico sia stato accolto nella *Via del rifugio* o nei *Colloqui*: neppure la magistrale, esemplare autoparodia dell'*Esperimento*. Il Gozzano maturo procede in altro modo. Esibisce o per lo meno non fa nulla per nascondere le memorie letterarie dei classici (Dante, Petrarca, Leopardi, Mascheroni) e occulta quelle dei contemporanei, riservandone il riconoscimento ad un lettore accorto, partecipe. Non si tratta soltanto di D'Annunzio, e non si tratta, necessariamente, di una presa di distanza, anche se certamente è questo il caso più frequente.

Si prenda il sonetto *L'intruso*, nella *Via del rifugio*. La citazione del terzultimo verso, «Ognuna torna poi ad agucchiare» (v. 12), istituisce un immediato nesso con il *Giorno dei morti* di Pascoli: «tutto il giorno hanno agucchiato, / hanno agucchiato sospirando insieme» (vv. 197-198).⁷ Ma la situazione nel suo complesso è pascoliana, con le sorelle che cuciono in casa mentre infuria il vento, agitando le cime degli alberi; e a questo punto è chiaro che risalgono a Pascoli anche l'impostazione allegorica, caratteristica di tanti testi di *Myricae*,

⁶ La lettera è conservata nell'Archivio del Centro Studi di letteratura italiana in Piemonte «Guido Gozzano-Cesare Pavese» con segnatura AGP. 2.2.01.09.

⁷ Le *Poesie* di Pascoli sono citate dall'edizione Torino, UTET, 2002-2009 (*Myricae* e *Canti di Castelvecchio* sono a cura di I. Ciani e F. Latini, *Primi poemetti*, *Nuovi poemetti* e *Odi e Inni* della sola F. Latini).

e l'impiego del dialogo, limitato ad una breve battuta introdotta *ex abrupto*, in assenza di un *verbum dicendi* e senza che sia attribuita ad un personaggio specifico. Riconoscere la fonte non è indispensabile: il testo è comunque perfettamente comprensibile. Tuttavia il discorso di Gozzano si precisa meglio in relazione a quel modello. In Pascoli le sorelle sono due, lavorano ad un corredo (ma «per altri»!, v. 197), e il vento infuria all'esterno della casa. È una delle rappresentazioni del nido, protetto e sicuro, a cui Ida e Mariù debbono restare fedeli, conservando il ricordo e il culto della famiglia d'origine (del resto, siamo nel giorno dei morti); gli alberi sbattuti dallo scirocco sono un monito per chi pensi ad un eventuale tradimento. In Gozzano le sorelle diventano tre, non cuciono più un corredo ma una tela rozza, il vento penetra con violenza nella casa mettendo ogni cosa a soqquadro e suscitando una paura incontenibile, e quando finalmente si riescono a chiudere porte e finestre torna una tranquillità resa più completa dalla vista degli alberi che ondeggiano al vento. Mi sembra che, di nuovo, come nel caso delle *Via del rifugio*, siamo di fronte allo spettacolo della vita, e le tre sorelle siano le parche, il vento l'allegoria della distruzione e della morte che penetrano nella dimensione rassicurante della quotidianità, e solo la rimozione di esse può garantire il recupero della quiete (con la memoria, anche, allora, della leopardiana *Quiete dopo la tempesta*, e della sua idea della vanità del piacere). Il male e la morte non sono più fuori, tenuti lontano dal nido, ma sono ormai penetrati dentro, e soltanto la loro rimozione può salvare.

Non mancano, ovviamente, casi in cui il recupero di materiali preesistenti non istituisce alcun legame con il testo di partenza, la citazione è totalmente decontestualizzata, secondo un procedimento che è tipico proprio di D'Annunzio. Mi permetto, per il piacere del gioco, di integrare la casistica nota con qualche aggiunta. Già De Marchi⁸ segnalò come antecedenti dell'*Elogio del sonetto* (uno dei testi non accolti nella *Via del rifugio* nell'imminenza della pubblicazione) *Il sonetto* e *Al sonetto* di Carducci; Sanguineti ha richiamato anche *Il sonetto d'oro* di D'Annunzio e *Il sonetto* di Graf. Si tratta di precedenti molto utili, quasi essenziali, per comprendere il senso del discorso di Gozzano. In compenso, non giova molto riconoscere dietro il «nobile edificio / eretto su quattordici colonne» la memoria di *Donna Francesca*, XIII, v. 11 (nella *Chimera*): «de' miei versi il mistico edificio». Sempre di testi poetici si parla, ma non c'è un vero e proprio discorso metaletterario. Ed è addirittura straniante (fonte, mi pare, di comicità per una volta involontaria: ma con Guido non si può mai essere certi di nulla) vedersi stagliare alle spalle della «forma esatta» del sonetto

⁸ G. Gozzano, *Poesie e Prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, p. 1396.

la «forma esatta / della falsa giovenca» del *Ditirambo IV* di *Alcyone* (vv. 106-107). È ben plausibile che Vugliano gettasse via la pagina dicendo «Carducci dannunzianizzato!».⁹ Il fenomeno è relativamente frequente nei testi anteriori alla *Via del rifugio*, anche se non scompare del tutto neppure nei *Colloqui*: «la trentina / inquietante, torbida d'istinti / moribondi» della poesia d'apertura (vv. 10-12) discende dai «pensieri di demenza» che balenano nella mente di Ruggero Flamma nella *Gloria*, «insorti dagli istinti più torbidi».¹⁰ Anche qui l'eventuale ironia mi sembra involontaria.

Ma certo l'uso occulto dei riferimenti metaletterari per prendere le distanze dal modello – e segnatamente dal modello dannunziano – è la modalità di gran lunga prevalente. Sull'argomento esiste una nutrita bibliografia, alla quale anch'io ho un poco contribuito. Ormai tutti riconoscono Stelio e la Foscariina dietro la coppia dell'Avvocato e Felicità (come ha insegnato per primo Sanguineti)¹¹ o dell'Avvocato e la «Signora scaltra», «da troppo tempo bella, non più bella tra poco» (vv. 19 e 37) delle *Due strade* (Barberi Squarotti).¹² Non è certo l'aggiungere qualche voce in più alla lista che cambia la sostanza del discorso. E per questo che mi permetto di riprendere un esempio che ho già usato, in un intervento peraltro non dedicato in maniera esclusiva a Gozzano,¹³ ma che mi sembra davvero emblematico. Si tratta dell'immagine, di chiara origine dannunziana, del poeta supino sull'erba. L'archetipo è, ancora, un passo di *Maia* (XXI, vv. 57-60):¹⁴ «Eccomi su l'erba supino, / col braccio sotto la testa, / col volto nell'ombra, coi piedi / nel sole. Così mi riposo». In d'Annunzio è il gesto che segnala l'abbandono totale alla Natura, la rinuncia in chiave panica all'identità individuale per diventare flessibile ma vitale parte del tutto («ritorno leggero ed ignaro, / mi sento pieghevole e verde / quasi arbusto privo di nodi», vv. 54-56). Subito dopo la pubblicazione di *Maia* (che ha luogo, ricordiamo, l'11 maggio 1903), Gozzano riprende l'immagine nella più che dannunziana *Para-*

⁹ L'aneddoto è raccontato da C. Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, pp. 27-28.

¹⁰ G. D'Annunzio, *La gloria*, I, 5, in *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli, con la collaborazione di G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2013, I, p. 369.

¹¹ E. Sanguineti, *Nel parco*, in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 61-76.

¹² G. Barberi Squarotti, *Le tre età: d'Annunzio e Gozzano*, in *La poesia, il sacro e il pâtinoire*, Sestri Levante, Gammarò, 2009, pp. 35-46.

¹³ Mi riferisco alla relazione dal titolo *Citazioni e rifrazioni. Da Manzoni a Gozzano*, che ho presentato al convegno nazionale della MOD del 2013, dedicato alla *Letteratura della letteratura*; gli atti ancora non sono stati pubblicati.

¹⁴ L'immagine era già in *Venere d'acqua dolce*, vv. 20-21 (in *Intermezzo di rime*); ma mi pare proprio che Gozzano abbia presente *Maia*.

bola dell'Autunno, pubblicata su «il venerdì della Contessa» dell'11 novembre 1903; anzi, la fonde con un'altra caratteristica immagine di D'Annunzio, quella dell'addentare il frutto (inteso come simbolo della vitale affermazione di sé: «Coglierò tra poco / i piucheumani frutti del mio ingegno», I, vv. 13-14): «Supin su l'erba raccogliere io voglio, / quando cadrà maturo, il frutto lieto / nato e nutrito del mio grande orgoglio» (II, vv. 12-14). L'ulteriore passaggio è costituito da *Convalescente*, le cui quartine, pubblicate sul «Piemonte» il 12 febbraio 1905, costituiscono la prima forma della futura *Via del rifugio*: «Resupino sull'erba / socchiudo gli occhi. Ed odo / le grida, il riso: godo. / Qualche dolcezza serba // la vita. [...]» (vv. 33-37); e più avanti: «Resupino sull'erba / sento che mi innamora / la Vita ancora. Ancora / qualche dolcezza serba» (vv. 45-48).¹⁵ Il poeta ha appena assistito allo spettacolo della farfalla catturata e uccisa dalle nipoti, della gioventù che si nutre inconsapevole del sangue e della violenza: nessun orrore ha provato di fronte alla contemplazione della morte, ma un sentimento di pace. Anche dopo la visione della morte, la Vita (dannunzianamente con la maiuscola) conserva ancora «qualche dolcezza». La versione finale, quella che sarà accolta nella prima raccolta edita del poeta, segna un cambiamento radicale. La contemplazione della morte della farfalla suscita l'interrogativo sul significato del dolore, l'angoscia per la sua insensatezza. Il rimanere supino del poeta sul prato si accompagna al rifiuto di raccogliere il vicino quadrifoglio, fuor di allegoria di partecipare alla dimensione attiva della vita, di cedere alle sue lusinghe e speranze, e si configura come una pratica ascetica, non dissimile da quelle del «brahamino dei Pattarsy» (v. 150): «Socchiusi gli occhi, sto / supino nel trifoglio, / e vedo un quatrifoglio / che non raccoglierò» (vv. 5-8). Siamo partiti da D'Annunzio per arrivare ad un rovesciamento esatto dello stesso D'Annunzio: dall'immagine della fusione vitale con la Natura al rifiuto nell'ascesi del meccanismo insensato della vita, voluto dalla Natura. La citazione, che inizialmente segnalava l'affinità, sottolinea ora una visione opposta e inconciliabile. Ma è altrettanto e forse ancora più interessante che Gozzano non si limiti a rovesciare D'Annunzio; con l'autocitazione rovescia il giovanile se stesso malato di dannunzianesimo: il poeta supino sul prato, che prima coglieva («Supin su l'erba raccogliere io voglio»), ora non coglie più. E l'autocitazione sarà un procedimento sul quale dovremo ancora tornare.

Per intanto, mi interessa sottolineare un dato lasciato fin qui sottinteso: e cioè che spesso Gozzano costruisce i suoi versi non su un unico modello, ma su una pluralità di modelli; innesta sul tronco prevalente da cui il proprio discorso

¹⁵ Il testo di *Convalescente* si può leggere nella *Nota critica ai testi* di *Tutte le poesie*, cit., pp. 639-641.

poetico ha avuto origine altre memorie. Dietro la coppia formata dall'Avvocato e Felicità non sta soltanto quella dannunziana di Stelio e la Foscarina, ma anche l'altra del narratore e di Sylvie nell'omonimo romanzo di Gérard de Nerval; dietro l'«Oggi è il tuo giorno» il «C'est aujourd'hui la fête de Virginie» di Jammes, ma anche l'«Oggi è il suo giorno» di *Anniversario orfico*, v. 29. È il caso già ricordato di *Esortazione*, costruito su *Leggendo Dante* di Graf, ma integrato dal decisivo apporto delle *Vergini delle Rocce*. È il caso di *Speranza*, dove il tema è quello della *Quercia caduta* dei *Primi poemetti*, come ricorda Barberi, ma il linguaggio proviene dalla *Gloria* dannunziana, come segnala Sanguineti: e allora la pietà che suscita il «gigantesco rovere abbattuto», «moribondo che non vuol morire» (vv. 1 e 14), è in polemica opposizione al vitalismo nietzschiano di Ruggero Flamma: «L'ora è giunta, anche per colui che nega: per il moribondo che non vuol morire»¹⁶ (dove si manifesta, più che nel tema composto per lo scolaro o nelle commendatizie per l'emigrante, o nel seppellimento delle rondini insepoltte, il carattere del «buono che derideva il Nietzsche»).¹⁷ Per sovrappiù, si potrebbe ricordare che con ogni probabilità la fonte delle «ire / aquilonari» (vv. 11-12) andrà cercata nelle «aquilonari Muse» di un sonetto di Camerana che guarda caso si intitola *Quercia*, ed è la celebrazione della forza invitta dell'albero, del suo «orgoglio spirtal d'eternità», a dispetto appunto delle «aquilonari Muse», venti nembo tuono conclamanti (vv. 6, 14 e 9-10):¹⁸ e di nuovo, per altra via, si conferma la predilezione per gli sconfitti, i vinti, contro ogni forma di affermazione di sé. Ma se lo faccio è soprattutto per ricordare che l'influenza su Gozzano di Camerana e in generale degli scapigliati mi sembra sottovalutata. Si pensi soltanto all'*Amico delle crisalidi*, dove il motivo dell'anima farfalla, con tanto di rinvio esplicito all'archetipo remoto di Dante, *Purgatorio*, X, vv. 124-125: «Non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla»,¹⁹ si accompagna all'esitazione tipicamente scapigliata²⁰ tra cielo e ter-

¹⁶ G. D'Annunzio, *La gloria*, I, 4, cit., p. 358.

¹⁷ Totò Merùmeni, v. 30.

¹⁸ G. Camerana, *Poesie*, a cura di G. Finzi, Torino, Einaudi, 1968, p. 43.

¹⁹ Senza ovviamente postulare la necessità di una mediazione tra Gozzano e il notissimo passo dantesco, val tuttavia la pena di ricordare che quest'ultimo è citato da Brehm nella sua introduzione al volume dedicato agli *Insetti*, *Miriapodi*, *Aracnidi* della *Vita degli animali*, dal titolo *Uno sguardo alla vita degli insetti in generale*.

²⁰ Basti ricordare *Dualismo* di Boito, vv. 1-7: «Son luce ed ombra; angelica / farfalla o verme immondo, / sono un caduto ch'èruba dannato a errar sul mondo, / o un demone che sale, / affaticando l'ale, / verso un lontano ciel»; *Dama elegante* di Praga, I, v. 34: «Sarà l'inno del verme all'infinito»; *Rovine* di Camerana, v. 12: «e quel povero verme è l'Ideal». Cito rispettivamente da A. Boito, *Poesie e racconti*, a cura di R. Quadrelli, Milano, Mondadori, 1981 e da G. Camerana, *Poesie*, a cura di G. Finzi, Torino, Einaudi, 1968.

ra, tra infinito e finitezza, tra verme e farfalla (e anche il metro, unico in Gozzano, sembra riconducibile a quel contesto: si pensi per esempio al metro, non identico, ma assai simile, di *Fra le Alpi* e «Se passi accanto» di Camerana, o di *Dama elegante* III e IV di Praga):

L'ale! Sull'ale l'uomo sopito,
sopravvissuto,
attinga i cieli dell'Infinito,
dell'Assoluto...

E tu che canti fisso nel sole,
mio cuore ansante,
e tu non credi quelle parole
che disse Dante? (vv. 53-60)

Ma certamente il testo che nasce da un più vario e complesso montaggio di modelli preesistenti – e pare, ed è, invece, il più naturalmente gozzaniano, il più originale – è senza dubbio *Invernale*. Secondo Sanguineti, nel leggerlo «Convien ricordare che *Invernale* è il titolo dell'egloga X di Bontempelli, nel volume *Le Egloghe* (1904), ben noto a Gozzano»;²¹ ma in questo caso non mi pare si vada molto oltre la memoria del titolo. Barberi Squarotti ha puntigliosamente ricostruito il sistema dei nessi che parte per analogia e parte per opposizione legano *Invernale* al Dante di *Inferno*, XXXII-XXXIII e al Pascoli di *Andrée*, con la riduzione dei viaggi estremi fino agli inferi e al polo all'attraversamento del laghetto ghiacciato del Valentino, ma entro una rappresentazione «ugualmente tesa al sublime, al tragico», dove «l'antifrasi è puramente decorativa, o poco di più».²² L'onomatopea che apre *Invernale* è certo dantesca: ma il procedimento di accompagnare l'immagine del ghiaccio che si incrina con il suono che così si produce risale all'*Uccellino del freddo* di Pascoli,²³ con la variazione costituita dalla collocazione dell'onomatopea stessa nel verso iniziale della strofa anziché in quello finale: «Il tuo trillo sembra la brina / che sgrigiola, il vetro che incrina... / trr trr trr terit tirit...» (vv. 5-7). Anche lì, il suono stridulo evoca la minaccia incombente della morte, la precarietà della condizione esistenziale dell'uomo moderno: «Tutto, intorno, screpola rotto. / Tu frulli ad un tetto, ad

²¹ G. Gozzano, *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973, p. 100.

²² G. Barberi Squarotti, *Da Cocito al pàtinoire del Valentino: Gozzano e Dante*, in *La poesia, il sacro e il pàtinoire*, cit., pp. 47-54; la citazione è a p. 54.

²³ Già richiamato, per altra via e con diversa prospettiva critica, dallo stesso Barberi: *ivi*, p. 49.

un vetro. / Così rompere odi lì sotto, / così screpolare lì dietro» (vv. 22-25). In compenso, il finale – «“Signor mio caro, grazie!” E mi protese / la mano breve, sibilando: – Vile! –» (vv. 41-42), conduce a lidi dannunziani, alla feroce requisitoria condotta dalla Comnèna nei confronti di Ruggero Flamma nella *Gloria*:

Per te, per un'anima obliqua, per una larva senza vertebre, per un falso eroe che non aveva in fondo al suo cuore se non la paura, la paura! Ecco dove io sono, a questo io sono: a vederti tremare, sbiancare, battere i denti... Ah, vile, vile!
*Spietata, ella gli getta sul viso l'oltraggio mortale.*²⁴

La paura che la Comnèna attribuisce a Ruggero, il suo tremore e pallore, sono quelli del protagonista maschile di *Invernale* al rumore dell'incrinatura: «“A riva! A riva! ...” un soffio di paura / disperse la brigata fuggitiva. // [...] / Rabbrividdi così come chi ascolti / lo stridulo sogghigno della morte, / e mi chinai, con le pupille assortite, / e trasparire vidi i nostri volti / già risupini lividi sepolti...» (vv. 5-6 e 19-23). E il battere dei denti, pur rimosso, ben può essere stato il *trait d'union* con la memoria dantesca dei dannati nella ghiaccia di Cocito. Dunque, se la servetta di Totò Merùmeni è il contrario delle attrici e principesse dannunziane, il poeta che fugge a riva lasciando sola la pattinatrice sul laghetto del Valentino è il superuomo degradato, l'antieroe che non sa affrontare la minaccia estrema della sconfitta e della morte (ma non sfugga lo spostamento dal punto di vista femminile a quello maschile, e il conseguente passaggio dalla requisitoria implacabile all'evocazione autoassolutoria). La paura conduce Ruggero alla morte, laddove il vile di Gozzano guadagna senza difficoltà la riva del *pâtinoire*. Così, anche per effetto delle concomitanti memorie pascoliane, il protagonista di *Invernale* diventa l'emblema dell'uomo moderno incapace di slanci, di abbandono fidente alla vita, al quale – dopo l'incrinatura, la caduta delle certezze – sono negate non le somme imprese, il viaggio agli inferi o al polo, ma pure il pattinaggio sullo specchio ghiacciato del Valentino; e la spaventosa chiaroveggenza, il dantesco gelo dell'anima, quello dei peccatori della Caina (traditori dei congiunti come il pattinatore moderno tradisce la compagna di sport), coglie l'anima prima della morte, la fa morta spiritualmente, nel momento stesso in cui l'uomo si sottrae alla morte fisica.

Ma c'è un anello ancora. *L'incrinatura* è il titolo di una poesia giovanile dello stesso Gozzano, pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica» del 1° maggio 1904, che curiosamente i commentatori non richiamano mai in relazio-

²⁴ G. D'Annunzio, *La gloria*, V, 1, cit., p. 441.

ne ad *Invernale*, e che costituisce a propria volta «una libera amplificazione in modi dannunziani dell'odicina *Le vas brisée* di Sully Prudhomme».²⁵ Lasciamo perdere a questo punto del discorso la preistoria di Gozzano, il modo di intervento sul poeta parigino: anche se lascio ai presenti il dubbio, per me insolubile, di quale sia il testo a cui allude – secondo il consueto meccanismo di precedente diretto (Prudhomme) occultato e memoria secondaria esibita – il riferimento alla «Donna amante il biondo Garcilaso / già martoriata dal segreto male» (vv. 5-6). Lì un'incrinatura appena avvertibile, che si allargava «senza romore» (v. 22) all'intera circonferenza del vaso, produceva un effetto irreparabile, il disseccamento della verbena e il parallelo inaridirsi dell'amore, stante la metafora del «fior d'amore» (v. 24):

Il cuor che sano e forte pare al mondo
sèrpere sente la segreta pena
in cerchio inesorabile e profondo. (vv. 25-27)

Nel Gozzano di *Invernale*, l'incrinatura appare tanto più minacciosa, in considerazione del rumore acuto che produce (e la coppia di aggettivi «stridula e viva» al v. 2 è un bell'esempio del gusto gozzaniano per gli accostamenti imprevedibili: «viva» quell'incrinatura che suscita nella «brigata fuggitiva» il pensiero tragico della morte!); ma in compenso gli effetti concreti non ci sono, e la pattinatrice che incurante del pericolo disegna a lungo rote «nel suo regno solo» (32) torna incolume a riva. Il giovane Gozzano sentimentale, seppure non romantico ma dannunziano, attribuisce la propria aridità ad una causa reale, obiettiva, quale la delusione amorosa; il Gozzano maturo ad una causa prima di tutto psicologica, la paura di fronte alla minaccia della morte, che lo respinge dal laghetto del Valentino, dall'abbandonarsi alla vita e all'amore. Il Gozzano giovane, «sano e forte» (v. 25), che per colpa della «dolce Amica» (v. 3) languisce e muore è davvero il fratello di Ruggero Flamma, ucciso dalla Comnèna; il vile di *Invernale*, «ansante, vinto» (v. 30), e vinto per troppa chiaroveggenza, è il fratello di Totò Merùmeni. Anche questa volta, *Invernale* non è soltanto la sconfessione di D'Annunzio: è anche la sconfessione del Gozzano giovane dell'*Incrinatura*, formatosi alla scuola del Vate.

L'esibita, conclamata memoria di Dante. Bontempelli citato nel titolo e subito dimenticato. Pascoli e D'Annunzio allusi, celati (ma quanto mai utili per l'esegesi). Il chiaro rinvio ad un proprio testo giovanile. Il falsetto di Gozzano

²⁵ G. Gozzano, *Poesie e Prose*, cit., p. 1394.

prepara un altro *Falsetto*: la pattinatrice del Valentino la nuotatrice Esterina, l'incrinatura che rabesca il ghiaccio l'«incrinata / brocca percossa» (vv. 18-19), il poeta che riguadagna «la ripa, ansante, vinto», quello che guarda e «rimane a terra» (v. 51).²⁶ L'affinità – più volte segnalata, anche in questo convegno – non deve tuttavia far passare sotto silenzio una minima, ma decisiva differenza: Montale proprio non si tuffa, guarda la vita che si limita a vivere a dosi omeopatiche; Gozzano si slancia, ma poi, per paura, torna indietro. E in quest'esitazione, in questa contraddizione, c'è molto di Gozzano.

Sono passati molti anni dalle *Primavere romantiche*, Gozzano ha acquisito una sapienza e una raffinatezza tecnica straordinarie: ma il modo di fare poesia resta quello. I versi nascono sui versi altrui, crescono su di essi e se ne sostanziano. Anzi, questo modo di procedere si accentua com'è noto nelle *Farfalle*, dove ai modelli settecenteschi esibiti (Mascheroni) e dichiarati (a Moretti: Rucellai) e frequentati (Zaccaria Betti), si affianca un'ampia messe di riprese petrarchesche e – soprattutto – dantesche, il modello dei *Filugelli* di Pascoli, ma su tutto il saccheggio della *Vie des abeilles* e dell'*Intelligence des fleurs* di Maeterlinck. E sono altrettanto note le accuse di plagio mosse a questo proposito a Gozzano, in particolare da Bruno Porcelli.²⁷ In realtà, anche in questo caso limite, se si eccettua forse l'episodio delle nozze dei fiori in *Macroglossa stellatarum*, siamo ben lontani dal plagio: e sarebbe stato più produttivo osservare da vicino il modo in cui Gozzano riusa Maeterlinck e le altre fonti, per rendersi conto che – almeno da questo punto di vista – non è cambiato molto rispetto ai testi giovanili, che il discorso poetico si costruisce certo su un modello, ma anche si precisa e si specifica – oseremmo dire si fa originale, persino nel caso di una ripresa così massiccia – proprio in relazione a quel modello. Mi limito ad un solo esempio.

Prendiamo l'epistola *Acherontia Atropos*. È evidente che la rappresentazione gozzaniana dell'*Acherontia* ha, rispetto a quelle che sono state riconosciute come le sue fonti (il Maeterlinck della *Vie des abeilles*, ma anche *La vita degli animali* di Brehm) – un chiaro e dichiarato intento simbolico, per non dire allegorico: per volontà stessa della Natura, la farfalla è «simbolo della Notte e della Morte / messaggera del Buio e del Mistero» (vv. 17-18). Allora, quando si tratta di spiegare l'origine del suono prodotto dall'*Acherontia*, Gozzano finge che gli entomologici ancora non siano riusciti a determinarla («L'entomologo / tuttora indaga come l'*Acherontia* / si lagni», vv. 20-22), anche se Brehm mostra di condividere le recenti conclusioni del Wagner e del Landois circa un'emissione

²⁶ E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, pp. 14-15.

²⁷ B. Porcelli, *Gozzano. Originalità e plagi*, Bologna, Patron, 1974.

dell'aria dallo stomaco attraverso la proboscide²⁸ (ed anzi Gozzano evita di ricordare proprio l'ipotesi ritenuta più probabile). Quello che poi Brehm descrive, nella celebre traduzione di Michele Lessona, come un «suono, che ha talvolta un'espressione lamentosa», diventa in Gozzano un «sinistro canto» (20), e più avanti addirittura un «grido d'oltretomba»:

[...] ha proseguito ancora
più furibondo il grido d'oltretomba;
grido che pare giungere da un'anima
penante che preceda la farfalla,
misterioso lagno che riempie
uomini e bestie d'un ignoto orrore (vv. 28-33).

Che è senza possibilità di equivoco l'orrore di tutte le creature di fronte alla morte, come suggerisce anche il lessico leopardiano («l'orrore della morte», «odiare la morte, e temerla, ed averne orrore» è nel *Dialogo di Plotino e Porfirio*;²⁹ la coppia «né bestie né uomini», «questi uomini e queste bestie» si trova nel *Dialogo della Terra e della Luna*,³⁰ in un passo in cui si fa riferimento al sorgere notturno della paura negli esseri viventi).

Ma il momento in tal senso più significativo è rappresentato dalla reazione delle api all'ingresso dell'Acherontia nell'alveare. Chi scorre frettolosamente le note dell'edizione Rocca ha l'impressione di trovarsi di fronte a un saccheggio spudorato, quasi una traduzione di Maeterlinck; ma un confronto attento rivela che non è così. Innanzi tutto, nella *Vie des abeilles* siamo di fronte alla nuda descrizione di una serie di fenomeni naturali, seppure straordinari; in Gozzano ad una "favola" mitologica, dotata di evidente valore simbolico:

L'apicultore sa che questo lagno
imita il lagno dell'ape regina
quando è furente contro le rivali,
e concede alla sfinge d'aggrarsi
pei favi, saziandosi di miele.
L'operaie non pungono l'intrusa,
si dispongono in cerchio al suo passaggio,

²⁸ E.A. Brehm, *La vita degli animali*, IX, *Insetti, Miriapodi, Aracnidi*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1906, p. 414. Desumo la fonte dall'ed. cit. di *Tutte le poesie* a cura di A. Rocca, pp. 559-600.

²⁹ G. Leopardi, *Operette morali*, ed. critica a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, pp. 387 e 389.

³⁰ *Ivi*, pp. 107 e 116.

con l'ali chine e con l'addome alzato,
l'atteggiamento mite e riverente
detto «la rosa» dall'apicoltore.
E la nemica dell'apicoltore
col triste canto incanta l'alveare.

All'alba solo, quando l'Acherontia
intorpidita e sazia tace e dorme,
l'operaie decretano la morte.
Depone ognuna sopra l'assopita
un granello di propoli, il cemento
resinoso che tolgono alle gemme.
E la nemica è rivestita in breve
d'una guaina e non ha più risveglio.
L'apicoltore trova ad ogni autunno,
tra i favi, questi grandi mausolei. (vv. 38-59)

Se, per esplicita dichiarazione di Gozzano, l'Acherontia è il simbolo della morte, quello descritto in questi versi è un rituale di esorcismo della morte, che passa attraverso la sua accettazione paziente, la sua inclusione nella dimensione della vita, in accordo del resto con la lezione dei *Colloqui*, quella del reduce che, dopo essere giunto alle soglie e aver scoperto dentro di sé, a seguito delle radioscopie dei dottori, i tarli della malattia, è sereno e quasi felice. Il modo in cui Gozzano interviene sulla fonte, attraverso una serie di tagli che tradiscono completamente il significato dell'originale, lo conferma. Il comportamento che Gozzano attribuisce alle api di fronte all'Acherontia, in Maeterlinck concerne in realtà l'ape regina: in più, delle due diverse condotte delle operaie (alcune «feront la haie sur son passage», altre si disporranno in grandi semicerchi immobili ma sonori),³¹ ricorda solo la seconda, e trasforma il semicerchio in un cerchio: e il canto non è più quello delle api, ma dell'Acherontia stessa, che assume così il carattere di una fascinazione magica. La trasformazione dei molti semicerchi in un unico cerchio, poi, istituisce un implicito nesso con l'analogo rituale esorcistico evocato nella *Storia di cinquecento Vanesse*, vv. 90 e 93-96:

Forse lo stanco spirito moderno
[...]
[...] altra salute

³¹ M. Maeterlinck, *La Vie des Abeilles*, Paris, Fasquelle, 1901, pp. 74-75.

non ha che nella cerchia disegnata
intorno dall'assenza volontaria
come la cerchia disegnata in terra
dal ramoscello dell'incantatore.

Ancora più significativo il modo in cui le api eliminano la farfalla. In Maeterlinck, sono avanzate tre alternative – cacciare, fare a pezzi, imbalsamare –, l'ultima delle quali ha luogo soltanto in circostanze eccezionali, quando risultano impossibili le prime due:

S'il leur est impossible de l'expulser ou de le depecer, elles l'enferment méthodiquement et hermétiquement dans un véritable sépulcre de cire et de propolis, qui se dresse bizarrement parmi les monuments ordinaires de la cité.³²

Gozzano trascura le prime due e si concentra unicamente sulla terza, quella per cui l'Acherontia, imbalsamata, viene a far parte dello stesso alveare. L'eliminazione avviene all'alba, dopo la morte: e l'ora è simbolica della rinascita a nuova vita, dopo l'esperienza della morte. Ma il dato più clamoroso è che Gozzano sposta all'Acherontia quella che in Maeterlinck è la strategia di eliminazione di altri animali, «une limace ou une souris», così come prima aveva descritto come riferito all'Acherontia il comportamento di fronte alla ape regina. Il dato scientifico è totalmente disatteso a vantaggio del potenziale allegorico della scena rappresentata; e quello che da lontano appare un plagio è in realtà un radicale rifacimento.

2. Ho deliberatamente lasciato da parte, fin qui, se non per qualche occasionale cenno, i richiami a Leopardi, la cui centralità nell'idea di poesia di Gozzano è stata a mio parere fino ad oggi sottovalutata, a dispetto dei due brevi, ma fondamentali registi che dobbiamo a Mariarosà Masoero, rispettivamente dei segni di lettura apposti da Guido alla sua edizione delle *Poesie* di Leopardi e delle memorie leopardiane presenti nei suoi versi, soprattutto nei *Colloqui*.³³ Ci sono stati, sì, tentativi isolati: ma disposti piuttosto sul versante dell'influenza di Leopardi sulla poesia novecentesca, che su quello dell'interpretazione della

³² *Ivi*, p. 81.

³³ M. Masoero, *Gozzano lettore delle poesie di Leopardi*, in *Nel bicentenario della nascita di Giacomo Leopardi (1798-1998)*, a cura di A.R. Zara, Torino, Centro Studi P.A.N.I.S., 2000, pp. 69-75; e *Nei «Canti» di Leopardi*, in *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 29-34.

poesia di Gozzano.³⁴ Se si sfogliano le edizioni di Gozzano, memorie di Leopardi sono qua e là segnalate, ma in misura nettamente minore rispetto a molti degli altri autori fin qui richiamati: quella della Baldissone,³⁵ l'unica dotata di un indice dei nomi, conta nel commento sei rinvii a Leopardi.³⁶ Quelli a Carducci sono 14, a Jammes 15, a Pascoli 26, a Petrarca 22, a Dante e D'Annunzio oltre 60 ciascuno; ma sono segnalate anche 8 memorie da Baudelaire, 7 da Maeterlinck, 5 da Cena, da Foscolo e da Graf. Leopardi, insomma, potrebbe apparire un nome tra i tanti, e neppure uno dei più significativi. Trovo abbastanza incredibile che, a dispetto dell'indicazione di Sanguineti, tutte le altre edizioni di Gozzano continuino a non segnalare la memoria delle *Ricordanze*, vv. 164-165 («per te non torna / primavera giammai, non torna amore») alle spalle del «non ritorna per lei la primavera» di *Primavere romantiche*, v. 8: eppure è evidente che quel testo, quanto e più della *Partita a scacchi* di Giacosa, sta all'origine dell'esordio stesso di Gozzano, ne suggerisce il titolo e l'idea centrale, l'opposizione tra la rinascita primaverile della natura e dell'amore e la perdita definitiva del padre, la vedovanza anagrafica e sentimentale della madre. E leopardiane sono, allora, tra *La sera del dì di festa*, *A Silvia* e *Le ricordanze*, anche la pace e il silenzio della campagna del Meleto («Non turbate il silenzio. Tutto tace / [...] / O pace! pace!», vv. 1 e 4), la morte della speranza («nulla spera / omai la donna», «Nulla più spera ormai», vv. 5-6 e 13), la funzione del ricordo («Oh tutto ella ricorda», «Oh tutto ella rammemora», vv. 45-57), la deprecazione per l'inganno della prima giovinezza («O atroce inganno», v. 59, dove da Leopardi viene non soltanto il sostantivo, ma anche l'aggettivo: «agli atroci del fato odi sottrarre», nel *Sogno*, v. 50).

Mi sono dilungato un po' per mostrare quanto di Leopardi ci sia dietro l'esordio poetico di Gozzano: e anche dopo la presenza quantitativa non diminuirà, ma sarà meno evidente, perché l'ironia viene a dissimulare quel che qui è invece conclamato in virtù del comune tono lirico, di immediata effusione sentimentale. Non sto, qui, ad aggiungere ad una rassegna già enormemente ampliata dalla Masoero qualche altra tessera, non è quello che mi interessa: anche se – da cacciatore appassionato di citazioni – non resisto a non ricordare almeno

³⁴ G. Lonardi, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 27 e 35-37; M. Guglielminetti, *Leopardi nella letteratura italiana da Graf alla «Voce»*, in *Leopardi e il Novecento. Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati, 2-5 ottobre 1972), Firenze, Olschki, 1974, pp. 110-115.

³⁵ G. Gozzano, *Opere*, a cura di G. Baldissone, Torino, UTET, 1983.

³⁶ Ai quali ne vanno aggiunti altri tre, lì non presenti, per l'uso dell'aggettivo «leopardiano» in luogo del nome proprio; ma verosimilmente la stessa cosa potrebbe verificarsi anche per gli altri autori.

due omissioni sorprendenti: che il «sogno atroce» del *Sogno cattivo* certamente viene dal *Sogno*, e che dietro la rappresentazione di Ciaramella che «se ne viene tutta spocchia / sulla soglia per filare» (*La Bella del Re*, vv. 7-8), e ricorda il tempo in cui era «sana, bionda, snella» (v. 18), sta ovviamente la «vecchierella» del *Sabato del villaggio*, che «siede [...] / su la scala a filar; / [...] / e novellando vien del suo buon tempo», quando era «ancor sana e snella» (vv. 9-15). Già di più mi importa ricordare come alcuni temi centrali della riflessione di Gozzano (e mi limito ora alle opere maggiori, alla *Via del rifugio* e ai *Colloqui*), seppure riconducibili anche ad altri modelli, consuevinno a fondo con la sensibilità leopardiana: così nell'*Analfabeta* e in *Ora di grazia* per l'idea dell'ingenuità e della sintonia dei fanciulli con la natura, del loro sguardo limpido gettato sulle cose (motivo presente anche nella *Beata riva* di Angelo Conti); per l'azione distruttiva del pensiero, responsabile dell'infelicità umana a fronte dell'inconsapevolezza degli animali, nella *Differenza* (che è anche considerazione schopenhaueriana); per l'indicazione della vanità del piacere in *Parabola*; per il sogno dell'Avvocato nelle *Due strade* di discendere al Niente tenendo per mano Graziella, che è il sogno di *Consalvo*; per la rappresentazione del mondo delle Origini di Paolo e Virginia, che richiama le «vaste californie selve» dell'*Inno ai patriarchi* (e in più ci sono Virginia che muore giovane come Silvia e l'estremo commiato di Paolo all'amata: «E ti chiamai, con occhi fissi... / Virginia! Amore che ritorni e sei / la Morte! Amore... Morte...», vv. 150-152; che non soltanto riprende il titolo di uno dei canti del ciclo di Aspasia, ma anche gli «occhi al suol tuttora intenti e fissi» del *Primo amore*, v. 4).

Un'attenzione particolare merita, da questo punto di vista, *Nemesi*. Ho già avuto modo di segnalarne l'impianto inequivocabilmente schopenhaueriano, seppure entro una sistematica *deminutio* ironica dei motivi filosofici affrontati:³⁷ l'indicazione del carattere illusorio del Tempo, che dietro l'apparenza di un potere assoluto sulle cose umane nasconde l'identità immutabile della *voluntas*, il suo oggettivarsi in forme sempre diverse; l'indicazione del ruolo dell'arte come forma di liberazione; il rifiuto del sesso come strumento della *voluntas* stessa per perpetuarsi; la pratica dell'ascesi e il superamento del *principium individuationis*; la *pietas* per gli altri uomini ancora prigionieri della volontà; l'ipotesi conclusiva della fine del mondo, che ripete la conclusione stessa del *Mondo come volontà e rappresentazione*. Ma è chiaro che parecchi di quei motivi sono riconducibili anche a una prospettiva leopardiana (e, del resto, le consonanze tra Schopenhauer

³⁷ V. Boggione, *Ad Arturo per Ariele. Gozzano lettore della «Beata riva»*, in *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, a cura di M.M. Cappellini e A. Zollino, Pisa, ETS, 2006, pp. 79-82.

e Leopardi – pur se non fondate su un rapporto positivo – sono state rilevate quasi subito). È il caso dell'idea del grande circolo della Natura come perpetuazione di un meccanismo privo di senso e fondato sul dolore («Cangiare i monti in piani / cangiare i piani in monti, / [...] // Giocare con le cellule / al gioco dei cadaveri: / i rospi e le libellule / le rose ed i papaveri / rifare a tuo capriccio», vv. 13-14 e 21-25): idea peraltro già presente nell'*Analfabeta*, ma lì in una prospettiva consolatoria («Ritorna il fiore e la bisavola. / Tutto ritorna vita e vita in polve: / ritorneremo, poiché tutto evolve / nella vicenda d'un'eterna favola», vv. 117-120), che coniuga vaghe reminiscenze lucreziane con il non perfettamente inteso eterno ritorno di Nietzsche (la cui memoria è evidente nella quartina precedente, là dove si parla della «troppo umana favola d'un Dio» (v. 114), con la citazione di *Umano troppo umano*). È il caso dell'idea del carattere ingannevole dell'amore, usato dalla natura per perpetrare la propria sussistenza, che proviene da un contesto, quello del ciclo di Aspasia, carissimo a Gozzano e più volte esplicitamente richiamato, nonché della pietà come risposta dovuta alla sofferenza di tutte le creature. È il caso, soprattutto, della scelta che queste farebbero, se ne avessero la possibilità: «E non l'Uomo Sapiente, / solo, ma se parlassero / la pietra, l'erba, il passero, / sarebbero pel Niente» (vv. 97-100; un autentico *topos*, a partire dal tempo delle *Operette*). Anche la risposta del poeta, allora, viene da Leopardi, più precisamente dal finale di *Aspasia*; stavolta non è più una memoria remota, ma proprio una citazione, seppure entro il consueto abbassamento ironico:

Rido nell'abbandono:
o Cielo o Terra o Mare,
comincio a dubitare
se sono o se non sono! [...]

Né voglio più, né posso.
Più scaltro degli scaltri
dal margine d'un fosso
guardo passare gli altri. (*Nemesi*, vv. 77-80 e 85-88)

e conforto e vendetta è che su l'erba
qui neghittoso immobile giacendo,
il mar la terra e il ciel miro e sorrido. (*Aspasia*, vv. 110-112)

Con questo, possiamo tornare ad un contesto che già abbiamo ricordato all'inizio per definire i termini della frequentazione di D'Annunzio; e cioè alla *Via del rifugio*, che a *Nemesi* è unita da tanti fili, tematici e lessicali: «Resupino

sull'erba / (ho detto che non voglio / raccorti, o quatrifoglio) / non penso a che mi serba / la Vita» (vv. 37-41). E leopardiane sono, allora, anche le domande senza risposta del poeta di fronte allo strazio della farfalla, alla sua «mole immensa / di dolore»: «A che destino ignoto / si soffre? Va dispersa / la lacrima che versa l'Umanità / nel vuoto?» (vv. 134-135 e 137-140); e «che giova ansimar forte / per l'erta faticosa?» (vv. 159-160); che sono le domande dell'Islandese alla Natura: «a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?».³⁸ Insomma, in *Nemesi* i nomi di Leopardi e di Schopenhauer (e un poco anche di Nietzsche) sono evocati a fianco a fianco: e sarà una triade su cui dovrò tornare.

Ma non c'è solo il Leopardi spietato accusatore della natura, in Gozzano. C'è anche il Leopardi idillico. Sui «soavi inganni» dello *Zibaldone*, i «dolci inganni» del *Risorgimento* (v. 110), gli «ameni inganni» delle *Ricordanze* (v. 77), i «dilettosi inganni» del *Tramonto della luna* (v. 24) si fonda la possibilità del *Risorgimento* poetico di Leopardi e la poesia stessa degli idilli: e allora non si può non pensare alla celebrazione di «Madre Terra buona», che nell'*Inganno*, vv. 7-8, illude «fino all'ultimo giorno i morituri» con l'impressione di un'infinita estensione e durata delle cose (e non sfugga la gravidanza di quel «tu che illudi»); alla definizione di «dolci ingannatori» data dei poeti nella *Medicina*, v. 8; ai «colli dilettoni» contemplati dalla soffitta di Villa Amarena (*La Signorina Felicita*, v. 182), che per un attimo fanno dimenticare il mondo con le sue assurdità e le sue contese; all'«eterno inganno» che è l'amore nelle *Non godute*, v. 60 (sempre se sono di Gozzano); al «dolce conforto» che è nel *Più atto*, v. 12, l'illusione di rivivere nel fratello e, più in generale, all'importanza che l'aggettivo «dolce» ha in tutta la poesia di Gozzano, e segnatamente nella *Signorina Felicita*, dove è vera e propria parola tematica della dimensione idillica («dolce paese», v. 6; «Dolce la tua casa», v. 19; «M'era più dolce starmene in cucina», v. 109; «Sarebbe dolce restar qui, con lei», v. 208; «dolce paese che non dico», v. 354): sulle cui attestazioni leopardiane, numerosissime e notissime, non vale neppure la pena di soffermarsi. Piuttosto, è bene ricordare che la poesia di Gozzano è poesia di lontananza e di separatezza nello spazio e nel tempo (cioè di antichità), come secondo Leopardi ha da essere ogni autentica poesia lirica nei tempi moderni; e allora non sorprende che tra gli aggettivi sottolineati da Gozzano sulla sua edizione dei *Canti* sientino numerosi proprio quelli relativi alla sfera della lontananza: «antico», «remoto», «lontano», «ultimo», «estremo».³⁹ Sono aggettivi

³⁸ G. Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 179.

³⁹ M. Masoero, *Nei «Canti» di Leopardi*, cit., p. 30.

che puntuali ricompaiono soprattutto nei *Colloqui*, in situazioni e atmosfere che non sembra fuor di luogo definire leopardiane. Per il primo, limitiamoci alla *Signorina Felicita*: il «giardino antico» di Villa Amarena (v. 2); l'«antico smalto innaturale» a cui è simile il vetro che deforma il panorama (v. 174); il «campagnile antico» (v. 355). C'è poi l'«infanzia remotissima» di *Torino*, v. 55, ci sono le «pagine remote» di *Paolo e Virginia*, v. 4, c'è l'«antichissima villa remota del Canavese» dell'*Ipotesi*, c. 8; c'è l'«azzurro color di lontananza» della *Più bella!*, v. 28. E si potrebbe andare avanti a lungo.

Più importante è sottolineare come la memoria leopardiana non valga solo in una prospettiva quantitativa, ma qualifichi i momenti centrali dell'esperienza poetica di Gozzano, con richiami spesso espliciti e diretti. Mariarosa Masoero⁴⁰ ha ricordato che anche il «giovenile errore» petrarchesco che dà il titolo alla prima sezione dei *Colloqui* è probabilmente frutto di una mediazione leopardiana, da *Alla sua donna*, vv. 36-37 («Ed io seggo e mi lagno / del giovanile error che m'abbandona»), come testimonia l'ulteriore ripresa del passo nei *Colloqui* I, vv. 2-3: «Passò la giovinezza prima, / il dono mi lasciò dell'abbandono». Allora sarà probabilmente leopardiano, questa volta da *Alla primavera*, vv. 18-19 («questo gelido cor, questo ch'amara / nel fior degli anni suoi vecchiezza impara»), anche il sentimento della vecchiaia spirituale in giovane età: «Venticinqu'anni! ... Sono vecchio, sono / vecchio!» (*I colloqui* I, vv. 1-2; per quanto non sia impossibile un ricordo scolastico dell'*Antologia palatina* e di Asclepiade); e certamente viene da *Consalvo*, vv. 106-107 («la vecchiezza, / l'abborrita vecchiezza»), la deprecazione in anadiplosi della «vecchiezza, l'orrida vecchiezza» del v. 14. Ma anche *Alle soglie* è un sintagma leopardiano (*Sopra il monumento di Dante*, v. 101; e – considerata l'importanza del testo nella poesia del nostro – si dovrà pure ricordare «All'amaro calcar della tua soglia» di *Consalvo*, v. 138); quanto al «reduce» dall'amore e dalla morte della terza sezione dei *Colloqui*, sarà necessario tra poco più ampio discorso.

Tre dei quattro autoritratti di quest'ultima sezione (all'appello manca solo *Totò Merùmeni*: ma «lo studio grave» dopo il quale Totò scende in giardino sembra una risposta agli «studi leggiadri» di *A Silvia*, v. 15, e una ripresa degli «studi men dolci» di *Al conte Carlo Pepoli*, v. 138) sono del resto trasparentemente condotti sulla falsariga di Leopardi: il richiamo è esplicito in *Torino*, implicito ma segnalato in maniera evidente dalla citazione in *In casa del sopravvissuto*; appena dissimulato (ma proprio per questo ancora più significativo) nel testo di chiusura, *I colloqui* II.

⁴⁰ *Ivi*, p. 32.

Cominciamo dal primo. *Torino* è uno dei testi più ambigui di Gozzano. Poesia celeberrima, addotta di solito come segno della torinesità di Gozzano, come celebrazione delle glorie e delle bellezze subalpine, è però anche, nello stesso tempo, la più acre condanna della miseria morale e intellettuale, dell'assenza di gusto estetico, dell'angustia di vedute dei torinesi. Nei salotti cittadini, Guido si sente estraneo, lontano; guarda la vita che si muove intorno a lui come «una stampa antica» (v. 24):

Non soffre. Pensa Giacomo fanciullo
e la «sieve» e il «natio borgo selvaggio» (vv. 29-30).

Le citazioni sono, ovviamente, dall'*Infinito* e dalle *Ricordanze*. È significativo soprattutto il richiamo al secondo dei due testi, sia perché presente in maniera allusiva anche nei versi precedenti («Ama quel mondo senza raggio / di bellezza, ove cosa di trastullo / è l'Arte», vv. 25-27), sia perché *Le ricordanze* risultano con *Consalvo* il testo ripreso più spesso da Gozzano nei suoi versi. Ora, *Le ricordanze* sono l'esempio più alto di quella che è ormai consuetudine invalsa definire, sulla base di un passo dello *Zibaldone*, la poetica della “doppia vista”. Lo *Zibaldone*, pubblicato per la prima volta in sette volumi tra il 1898 e il 1900 con il titolo *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, ai primi del Novecento non godeva certo della notorietà, anche scolastica, attuale; e, naturalmente, non è tra i testi della biblioteca di Gozzano. Ma anche soltanto dalla lettura dei *Canti*, Gozzano poteva trovare ispirazione per un modo di fare poesia in cui distacco della ragione e vicinanza del cuore coesistono.

Torino comincia con una bugia:

Quante volte tra i fiori, in terre gaie,
sul mare, tra il cordame dei velieri,
sognavo le tue nevi, i tigli neri,
[...]

E quante volte già, nelle mie notti
d'esilio, resupino a cielo aperto,
sognavo sere torinesi, [...]» (vv. 1-3 e 7-9).

Quando scrive questi versi, Gozzano non si è mai spinto oltre la Liguria. Il viaggio in Oriente è di là da venire (partirà il 16 febbraio 1912). E invece afferma che i viaggi in terra lontana sono stati per lui una consuetudine, che la sua è la condizione dell'esule. Si tratta, mi pare evidente, di un modo per porre fin dall'inizio la poesia sotto il segno della distanza: la distanza fisica, simulata, enfatizza

la distanza psicologica, reale o simulata che sia. In più, trattandosi di menzogna affatto evidente, trasparente, pone l'operazione letteraria sotto il segno della costruzione fittizia; e nel seguito c'è l'ulteriore ricorso ad un elemento, anch'esso di origine leopardiana, distanziante e straniante, che è il ricordo:

Tu m'hai veduto nascere, indulgesti
ai sogni del fanciullo trasognato:
tutto me stesso, tutto il mio passato
i miei ricordi più teneri e mesti
dormono in te, sepolti come vesti
sepolte in un armadio canforato» (vv. 49-54).

Come in Leopardi, l'infanzia è l'età autenticamente poetica (anche «fanciullo», senza dubbio, proviene dalle *Ricordanze*: vv. 5 e 53); e il sogno, che è carattere comune al bambino e al poeta (sogna il bambino, sogna il poeta adulto nei suoi vagabondaggi di esule), pone entrambe le epoche della vita sotto lo stesso sigillo, quello della non corrispondenza tra realtà e creazione mentale, tra realtà e bellezza. Il filtro della memoria allontana, ma nello stesso tempo suscita commozione, rimpianto, nostalgia. Sono gli stessi ingredienti che si incontrano, più concentrati, in un passo di *Paolo e Virginia*: «quel Tropico, rammenti, di maniera, / un poco falso, come piace a me? ...» (vv. 28-29).

Meritevole di attenzione mi sembra anche il modo in cui Gozzano ripropone, rovesciata, la dialettica leopardiana tra limite e superamento del limite. Nei testi citati da Gozzano, *L'infinito* e *Le ricordanze*, Leopardi (in accordo col principio esposto nella teoria del piacere dello *Zibaldone*) rappresenta la condizione di reclusione – fisica nel caso dell'*Infinito*, fisica e intellettuale, morale, sociale nelle *Ricordanze* – come stimolo al superamento del limite attraverso l'operazione dell'immaginazione: la finzione di interminati spazi e sovrumani silenzi oltre la siepe, la finzione di arcani mondi, arcana felicità, al di fuori del «natio borgo selvaggio». Debbo di necessità citare questo secondo passaggio, per la rete di relazioni che istituisce con i versi di Gozzano:

E che pensieri immensi,
che dolci sogni mi spirò la vista
di quel lontano mar, quei monti azzurri,
che di qua scopro, e che varcare un giorno
io mi pensava, arcani mondi, arcana
felicità fingendo al viver mio! (vv. 19-24)

Gozzano sembra confinato tutto quanto all'interno del limite, nel godersi «quell'accollita di gente / ch'è la tristezza d'una stampa antica» (vv. 23-24), nell'assaporare l'atmosfera cittadina come in «una stampa antica bavarese» (v. 31). Ma non dimentichiamoci che all'inizio della poesia ha finto, mentendo, di aver già superato «quel lontano mar»; e che laddove Leopardi pensa di varcare un giorno i confini del borgo natio, Gozzano pensa, nella propria simulata condizione di esiliato, di reduce («Ed il poeta, tacito ed assente», v. 22), proprio allo stato di Giacomo fanciullo, si riporta ad esso. Quella che per Leopardi, se ne fosse stato cosciente, sarebbe stata una pena supplementare e terribile («Né mi diceva il cor che l'età verde / sarei dannato a consumare in questo / natio borgo selvaggio [...]», vv. 28-30), è la condizione di Gozzano, ma tutt'altro che terribile («Ama quei modi e quel linguaggio / e quell'ambiente sconsolato e brullo. / Non soffre», vv. 27-29). Ne consegue che la poesia di Gozzano è in qualche modo postuma, rispetto a Leopardi: che il mondo esterno è la creazione di un atto del pensiero che confronta le cose reali con le cose della letteratura, all'insegna di una finzione radicale; che la lontananza del poeta non è un'aspirazione, ma una condizione necessaria, inevitabile, proprio quando invece questi si vorrebbe pienamente integrato in quel mondo privo di bellezza. Così Gozzano può celebrare Torino, pur non meno selvaggia e sorda alla bellezza del «natio borgo» di Giacomo, laddove Leopardi non può che deprecare Recanati. La doppiezza, l'ambiguità della poesia ne risulta esaltata. Anche in questo caso c'è una doppia vista, l'opposizione tra vista del cuore e della memoria e vista della ragione: ma l'oggetto della poesia non è più la verità, bensì la menzogna. Alla serietà estrema del discorso leopardiano, si contrappone l'ironia di Gozzano.

Un discorso analogo vale, mi pare, anche per la citazione di *Consalvo*, vv. 99-100, «Due cose belle ha il mondo: / amore e morte» all'interno di *In casa del sopravvissuto*. Siamo, in questo caso, di fronte a un vero e proprio filo rosso che attraversa l'intera esperienza poetica di Gozzano. La prima volta che troviamo citato il passo in questione è nel *Responso*; con querula insistenza il poeta domanda alla sibilla Marta se l'amore verrà, vincendo la sua aridità sentimentale: «Fanciullo e verrai tu, compagno alato della / seconda cosa bella – il non essere più – / verrai con bende e dardi, anche, Fanciullo a me?» (vv. 67-69). È forte il sospetto che l'amore abbia già mentito in maniera definitiva al poeta, e gli abbia mentito per la preponderanza, leopardiana e nietzschiana, del pensiero nell'uomo moderno, ormai incapace di slanci («Nel cuore senza fuoco già l'anima è più stanca», v. 61); mentre la morte resta lì, a portata di mano, nel tagliacarte che Marta gli porge: «Forse! – Perché non v'uccidete?» (v. 78). La finzione è nella realtà, e la letteratura la esibisce: «Ma pesa la menzogna terribilmente!» (v. 51). La seconda comparsa è nel finale di *Convito*; anche qui il tema dell'ari-

dità sentimentale si accompagna, nell'immagine del «gelido cuore», al dominio della ragione, a dispetto del persistere della «sete fanciulla» (vv. 25-26): «Fratello triste, cui menti l'Amore, / che non ti menta l'altra cosa bella!» (vv. 37-38). A questo punto, non ci sono più dubbi sul fatto che l'Amore abbia mentito al poeta; semmai, si insinua il serio dubbio che anche la Morte possa fare la stessa cosa. Il disvelamento letterario della finzione avviene di fronte ad un pubblico di fantasmi, e la rima «cuore» / «Amore» dissolve ironicamente la serietà dell'operazione. In *Paolo e Virginia*, Amore e Morte si rivelano la stessa cosa («Virginia! Amore che ritorni e sei / la Morte! Amore... Morte...»); e sono evocati nell'atto stesso di mentire a Paolo, che dopo essere morto d'amore, si ritrova senza volerlo vivo, ma incapace di amare, ridotto a fantasma: «Morii d'amore. Oggi rinacqui e vivo, / ma più non amo. Il mio sogno è distrutto / per sempre e il cuore non fiorisce più» (vv. 151-155). Non c'è più nessuna finzione da disvelare: la letteratura stessa è finzione, nel travestimento settecentesco della situazione («quel Tropico rammenti, di maniera, / un poco falso, come piace a me? ...», vv. 28-29) e nel travestimento del poeta in veste di personaggio di romanzo. In *casa del sopravissuto* chiude in apparenza il cerchio:

Reduce dall'Amore e dalla Morte
gli hanno mentito le due cose belle!
Gli hanno mentito le due cose belle:
Amore non lo volle in sua coorte,
Morte l'illuse fino alle sue porte,
ma ne respinse l'anima ribelle. (vv. 13-18)

Amore e Morte hanno ormai mentito da tempo, e ha mentito anche la letteratura:

Dilegua il sogno d'arte che m'accese;
risano a poco a poco, anche di questo!
Lungi dai letterati che detesto,
tra saggie cure e temperate spese,
sia la mia vita piccola borghese:
c'è in me la stoffa del borghese onesto...» (vv. 49-54).

Il poeta reduce, guarito non solo dell'Amore e dalla Morte, ma anche dal «male che non ha rimedio» (*I sonetti del ritorno*, III, 14), manifesta la volontà di tornare alla realtà obiettiva, di cui proclama la superiorità sulla finzione della letteratura. Ma un sogghigno ironico accompagna l'affermazione; e il fatto che fantasmi, «spetri» (v. 3), siano tutte le cose sotto il manto della neve, testimonia

che tutto, ormai, è finzione, tutto è irrimediabilmente lontano, privo di consistenza, defunto.

Attraverso il cammino della citazione, Gozzano giunge a stabilire l'impraticabilità nel mondo contemporaneo dei due supremi miti della poesia dell'Ottocento. Consalvo in punto di morte conosce l'amore, e gode così le due supreme gioie concesse all'uomo moderno dopo la scoperta dell'arido vero; il poeta contemporaneo, nella sua spaventosa chiaroveggenza, non trova neppure tali conforti, respinto dall'amore e dalla morte si trova rigettato in una vita senza valori e senza verità (se non l'unica verità non convenuta, la Natura: ma questo è un altro Gozzano). La sua condizione postuma, di reduce, rispetto a Consalvo, è quanto mai evidente.

In questo caso, in più, il discorso assume anche, e prevalentemente, una risentita connotazione metaletteraria. Se i versi di *Consalvo* sono, per Gozzano, il vertice della poesia italiana, la loro negazione significa anche la negazione della possibilità stessa di ogni poesia in positivo. Per Leopardi la poesia, pur consapevole della dolorosa verità, dà consistenza agli inganni dell'immaginazione. Per Gozzano la letteratura, nella sua filosofica consapevolezza e nella sua natura di menzogna, toglie ogni possibile consistenza non a sé soltanto, ma alla realtà tutta. È quanto mai significativo, allora, ed estremo, l'uso che Gozzano fa dei versi di *In casa del sopravvissuto* in cui nega Leopardi. «... reduce dall'Amore e dalla Morte / gli hanno mentito le due cose belle...» è, com'è noto, l'epigrafe dei *Colloqui*. E il lettore che se la trova innanzi, quando per la prima volta apre il libro, non può sapere che si tratta dei versi dello stesso Gozzano che riscrive Leopardi: il lettore semplice, orecchiante di letteratura, penserà di trovarsi di fronte a Leopardi, o almeno a qualche cosa che molto ci somiglia; e riterrà che l'epigrafe abbia la consueta funzione, di confermare, in qualche modo di autorizzare, il contenuto del libro; e di tanto sarà pago. Ma il lettore attento, complice, capirà subito di essere di fronte ad un rovesciamento di Leopardi, del quale ancora non può comprendere appieno il motivo, che gli si svelerà nel prosieguo della lettura; e quasi in conclusione si renderà conto che l'epigrafe, in maniera del tutto eccezionale, non proviene dall'opera di un altro autore, ma dal libro stesso che è posta ad introdurre.⁴¹ Si troverà insomma portato all'interno di un gioco di specchi, in cui la letteratura rimanda in ultimo soltanto a

⁴¹ Lo stesso procedimento, peraltro, è presente nella raccolta d'esordio dell'amico Carlo Vallini, *La rinunzia*: dove l'epigrafe «Infinito ritorno delle cose» proviene dal verso iniziale del quarto dei sonetti della *Donna nel parco*: «Infinito ritorno delle cose / nel tempo!». Lì, però, sono del tutto assenti le implicazioni metaletterarie che si sono cercate di chiarire nel caso di Gozzano, e la massima esprime – per quanto non in maniera letterale – un'idea filosofica di antichissima tradizione, dal pitagorismo al *De re-*

sé stessa: in tal modo svelando il proprio carattere ingannevole, di menzogna, e insieme presentando l'opera appena proposta al pubblico, appena pubblicata, come già remota, appartenente al mondo morto della letteratura. Così la poesia di Gozzano viene a presentarsi come postuma non soltanto rispetto a Leopardi, ma rispetto a sé stessa. È, naturalmente, l'obsolescenza più radicale, per usare la formula di Sanguineti: ma nel nascere già morta l'opera vive di una singolare vita postuma simile a quella del reduce di cui narra la storia. La citazione dissolve la letteratura del passato e dissolve sé stessa, svelando la menzogna che la letteratura è: ma si pone anche come unica pratica possibile a fronte dell'altra dissoluzione, quella della realtà, che ha compiuto. Nega, ma permette anche una singolare, paradossale persistenza.

Dopo, il *Consalvo* di Leopardi tornerà ad essere citato nei versi "indiani" di «Supini al rezzo ritmico del pankà», nel corso di un discorso sul significato della letteratura nel mondo moderno, dominato dalla ricerca del profitto. A Ketty, «bel fiore del carbone e dell'acciaio» (v. 5), che gli domanda: «Dite e traducete / il più bel verso d'un poeta vostro...» (vv. 31-32), Gozzano risponde con la citazione che ben conosciamo:

Dico e la bocca stridula ripete
in italo-britanno il grido immenso:
«Due cose belle ha il mon... Perché ridete?»

«Non rido. Oimè! Non rido. A tutto penso
che ci dissero ieri i mendicanti
sul *grande amore* e sul *nessun compenso*.

(Voi non udiste, Voi tra i marmi santi
irridevate i budda millenari,
molestavate i chela e gli elefanti).

[...] l'arte è paga di sé, preclusa ai molti,
a quegli data che di lei si muore...»
Ma intender non mi può, benché m'ascolti,

la figlia della cifra e del clamore. (vv. 33-41 e 51-54).

rum natura di Lucrezio, fino alla teoria dell'eterno ritorno di Nietzsche (che è il precedente diretto, e più significativo in chiave esegetica, di Vallini).

Non credo sia causale il fatto che Ketty chieda al poeta di dire il più bel verso della poesia italiana: e questi risponda, in realtà, non con un verso che tale effettivamente è, ma con due emistichi che comunque, riuniti, formano un nuovo endecasillabo (e siamo di fronte ad uno degli esempi più sottili dell'ironia gozzaniana). È – ridotto al grado minimo (o anche non minimo, se la letteratura è soprattutto un fatto di dire, di scansione ritmico-melodica e di tecnica) – il procedimento che tante volte abbiamo incontrato, per cui i testi altrui sono trasformati, riscritti. Nelle pagine di Guido il grido di *Consalvo* diventa altra cosa; viene riscritto, negato, ma insieme per allusione continua ad esistere, in forma di ricordo, di rimpianto. Sulla bocca di Ketty, nel momento stesso in cui è detto, davvero diventa altra cosa, stridulo nella pronuncia dell'ereditiera americana, per la quale la letteratura stessa è mondanità, vanità collezionistica delle ciocche di capelli degli scrittori famosi. Già prima, del resto, Gozzano aveva sottolineato come Ketty avesse richiesto non soltanto di citare, ma anche di tradurre: e la precisazione ha tutto il sapore di un'irrimediabile alterità, dell'impossibilità fin da subito di comprendere davvero il linguaggio della poesia (con, in più, il probabile intento di sottolineare la centralità dell'aspetto formale dei versi). Ketty ascolta, ma non capisce: come non capisce l'arte indiana, le cui meraviglie pure è andata a visitare; come non capisce le filosofie orientali, che irride nelle loro pretese di gratuità e di pietà per gli altri (e implicitamente così il poeta che si pone al di fuori dei circuiti commerciali, della logica americana e dannunziana del profitto, dell'«Oro ed alloro!» (v. 31), viene a trovarsi sullo stesso livello dei mendicanti e dei monaci, dei monaci mendicanti). L'estrema persistenza della poesia è possibile nella solitudine, nell'autosufficienza, nella torre d'avorio, senza più nessuna relazione, neppure polemica, neppure liquidatoria, con la realtà esterna: e credo sia qui la ragione dell'incompiutezza delle *Farfalle*, più che nei casi biografici o nell'inaridirsi della vena poetica. Ma – meno evidente sebbene altrettanto importante – è che l'arte è concessa soltanto a chi di lei si muore, che l'arte del tempo moderno è intimamente connessa con la morte, arte morta del tempo morto, postuma persistenza: donde il paradosso per cui l'essenza «nova» del poemetto estremo è posta in un vaso di «cristallo arcaico», «il superstite amore adolescente / per l'animato fiore senza stelo» trova espressione nel «rituale / arcadico» e nel «bello stile» (*Storia di cinquecento Vanesse*, vv. 80, 83-84, 77-78).

Ma torniamo per un momento indietro, all'ultimo degli autoritratti leopardiani dei *Colloqui*, quello della poesia finale della raccolta, dal quale è desunto il titolo – splendido – del nostro convegno:

il fanciullo sarò tenero e antico
che sospirava al raggio delle stelle,
che meditava Arturo e Federico,

ma lasciava la pagina ribelle
per seppellir le rondini insepolti,
per dare un'erba alle zampine delle

disperate cetonie capovolte... (vv. 33-39)

Qui i riferimenti sono impliciti, occulti. Ma i primi due versi citati si inscrivono in una chiara prospettiva leopardiana, sia a livello concettuale (il poeta è il fanciullo, capace di ripristinare il dialogo, un contatto prerazionale con la natura, in ciò apparentandosi agli antichi), sia a livello espressivo. Non mette neppure conto di citare le occorrenze nei *Canti* di «fanciullo», «antico», «sospirare», tanto sono numerose: mentre è il caso di ricordare, tra le altrettanto numerose occorrenze di «tenero» e dei suoi derivati (tra cui il celebre «tenerella» di *A Silvia*), un passo delle *Ricordanze* in cui tenerezza e rimembranza sono in relazione alla poesia: «e fia compagna / d'ogni mio vago immaginar, di tutti / i miei teneri sensi, i tristi e cari / moti del cor, la rimembranza acerba» (vv. 170-173); e soprattutto che il «raggio delle stelle» trova un precedente nelle stesse *Rimembranze* (v. 143: «Mesto riluce delle stelle il raggio»).

Quel che più mi importa, però, è sottolineare la coesistenza, nel ritratto ultimo dei *Colloqui*, del Leopardi idillico e di Arturo e Federico; della poesia come esperienza prerazionale e della lezione di «due fra i più gloriosi banditori della materia e dell'istinto» come Schopenhauer e Nietzsche. È di nuovo, credo, un modo per sottolineare il carattere doppio della poesia, che è cuore e ragione, effusione lirica immediata e meditazione intellettuale. Ma, a questo punto, non credo sia solo questo; è anche il riconoscimento, nelle filosofie irrazionaliste e nichiliste, di una componente spirituale o spiritualistica: «lo stesso Nietzsche, lo stesso Schopenhauer – scrive Gozzano nella celebre lettera al direttore del «Momento» del 22 ottobre 1910: né si tratta solo, mi pare, del modo di blandire un giornale cattolico che si era rivelato ostile, ai tempi della pubblicazione della *Via del rifugio* – non s'avvidero che, negandolo, esaltavano lo spirito».⁴² Così Leopardi viene assunto in maniera integrale: è il poeta dell'idillio, e insieme il profeta dell'arido vero che invita alla pietà verso tutte le creature perseguitate dalla natura. Questa coesistenza apparentemente impossibile si consuma all'in-

⁴² G. Gozzano, *Poesie e Prose*, cit., p. 1350.

segna della pietà (che è somma virtù tanto in Leopardi quanto in Schopenhauer, e ha un ruolo importante, pur se provvisorio, anche in Nietzsche): seppellire le rondini insepoltte, rigirare le cetonie capovolte. Ma quei riferimenti culturali, pure essenziali, vengono presentati come lasciati, superati dall'adesione alla natura. L'apertura verso le *Farfalle* è evidente.

C'è tuttavia un dato fondamentale, che mantiene questi versi nella stagione dei *Colloqui*: ed è l'idea della letteratura come finzione. Quando si presenta come l'allievo di Leopardi, il discepolo di Schopenhauer e di Nietzsche, il poeta della natura, Gozzano avverte prima il lettore che si tratta di una finzione letteraria, non della realtà autobiografica (e con la consueta *deminutio* ironica si paragona a «quella Contessa Castiglione / bellissima, di cui si favoleggia», vv. 18-19): «L'immagine di me voglio che sia / sempre ventenne, come in un ritratto» (vv. 27-28). Non Gozzano è così, ma l'immagine letteraria che di sé intende costruire, nella fitta rete di relazioni e di citazioni con gli scrittori del passato. Siamo, né più né meno, nella stessa condizione del finale della *Signorina Felicita*. Nel momento in cui si professa convinto che la Natura sia l'«unica verità non convenuta» (*Pioggia d'agosto*, v. 35), laddove tutte le altre verità sono frutto di convenzione, di accordo, e dunque, in ultimo, di finzione, Gozzano ha rinunciato, almeno per metà, alla cifra originale della propria poesia.

Nelle *Farfalle*, la poesia torna a pretendere la verità (la verità sostanziale dell'allegoria, seppure a prezzo di tradire, come si è visto, la verità contingente della scienza). Permane la distanza – quella del contemplatore che scruta dall'esterno il ciclo della vita, e quella stilistica, garantita dal «rituale arcadico» e dal «bello stile» –, ma viene meno la menzogna come carattere fondante della pratica letteraria. Ancora una volta l'operazione sembra aver luogo all'insegna di Leopardi, il Leopardi di *Alla primavera o delle favole antiche*. Come nella canzone, così nell'epistola *Parnassus Apollo*, l'età prima, «la bella età» leopardiana (v. 12), momento aurorale della storia dell'umanità, è quella della nascita dei miti. Nel rinnovato contatto con la natura delle origini, la poesia riconosce e indica come intimamente poetica la condizione primitiva dell'uomo:

E il poeta disteso sull'abisso,
col mento chiuso tra le palme, oblia
la pagina crudele di sofismi,
segue con occhi estatici il Parnasso
e bene intende il sorgere dei miti
nei primi giorni dell'umanità;
pensa una principessa delle nevi
volta in farfalla per un malefizio... (vv. 98-105)

Eppure soltanto in apparenza siamo di fronte ad un recupero della funzione mitopoietica della poesia. L'atteggiamento di Gozzano, non è di immersione, di fusione panica nella natura, ma di distacco: è vero che c'è, quasi programmatico, il rifiuto della «pagina crudele di sofismi» (ma anche nei *Colloqui* II, vv. 36-37, c'era il poeta che «lasciava la pagina ribelle / per seppellir le rondini insepolti»); ma è altrettanto vero che il poeta non discende nell'abisso della vita, sta disteso sul margine del dirupo e lo contempla dall'alto. A dispetto della contemplazione estatica della natura («segue con occhi estatici il Parnasso») non c'è identificazione, annullamento di sé, ma giudizio, interpretazione, dunque lontananza: «e bene intende il sorgere dei miti». Il verbo «intendere» segnala la presenza della ragione, a fianco dei miti, la volontà di indagare e comprendere con strumenti razionali il mondo della natura e il mondo dell'uomo. La poesia non crea i miti; li recupera e li reinterpreta in chiave moderna e personale (e siamo, semmai, sulla strada che conduce a Pavese). Il poeta è l'antropologo e l'entomologo: e infatti in precedenza aveva spiegato le caratteristiche fisiche della farfalla, la forma delle ali, il colore, la peluria bianca del corsaletto, nei termini dell'adattamento della specie al clima e all'ambiente e dell'evoluzionismo darwiniano. Come spesso nelle *Farfalle*, gli appunti preparatori sono più immediatamente perspicui: «E il poeta che studia, comprende il sorgere dei miti nell'umanità giovinetta».⁴³ Qui il nesso originario tra infanzia dell'umanità e infanzia del singolo individuo, tra antichi e fanciulli, è chiaramente evidente; ma è altrettanto evidente che non siamo di fronte a un tentativo di regressione, di ritorno, bensì ad una volontà di indagine razionale: «studia», «comprende».

Allora non si tratta più, leopardianamente, di contrapporre la natura alla ragione, all'«atra face del ver» che consuma i miti e genera il dolore; ma di opporre un uso della ragione capace di riconoscere la ragionevolezza, l'intima necessità, la funzione del dolore nell'ambito della natura, ad un'interpretazione del mondo che approda invece all'insensatezza, alla violenza cieca e gratuita: «ché più non vede l'esemplare astratto / ma la specie universale eletta al regno / del mondo» (*Storia di cinquecento Vanesse*, vv. 104-106). Di contrapporre il Darwin dell'*Origine delle specie*, mediato da Maeterlinck (l'ultimo capitolo della *Vita delle api* si intitola *Il progresso della specie*), alle filosofie di Schopenhauer e Nietzsche (e dunque le *Farfalle* non segnano, come pure io stesso ho scritto, la conversione all'*amor fati* di Nietzsche,⁴⁴ che resta semmai il filosofo che muove

⁴³ Id, *Tutte le poesie*, cit., p. 510.

⁴⁴ V. Boggione, *Ad Arturo per Ariele*, cit., p. 95.

da una diagnosi schopenhaueriana del reale – la vita è dolore, lotta, distruzione, crudeltà, errore, è priva di ordine nel suo sviluppo e di scopo –, seppure per proporre come risposta non l’ascesi, ma l’accettazione totale ed entusiastica della lotta). Anche in questo caso gli appunti lasciano pochi dubbi: «Ed il poeta prono, con il mento fra le palme dita, dimentica >il filosof<o> il libro del filosofo> < la pagina amara d’Arturo o di Federico»; e, in seconda battuta: «Ed il poeta disteso prono sul ciglio del precipizio, col mento sorretto dalle palme, dimentica la pagina amara di Arturo e di Federico e segue con occhi beati la creatura dell’aria».⁴⁵

3. La domanda che sorge naturale, in conclusione, è per quale motivo Gozzano senta il bisogno di costruire i propri versi sui versi altrui, per quale motivo la citazione sia una componente così importante della sua poesia. La risposta non può prescindere dalla considerazione che, nella stragrande maggioranza dei casi, tra modello e ripresa esiste un rapporto positivo, talvolta esplicito, più spesso implicito, talvolta accessorio, talaltra fondamentale per la comprensione del significato del discorso, ma mai superfluo. Citare, insomma, non è recuperare *res nullius*, per esibire la propria abilità e impreziosire la scrittura, alla maniera di D’Annunzio, alla cui scuola pure Gozzano si è formato. Ciò non significa che non ci sia, anche, una componente ludica: spesso è evidente, dietro una citazione, il sorriso compiaciuto; e del resto – per quanto la dichiarazione vada presa con la dovuta prudenza – lo stesso Gozzano dice di aver adottato il «rituale arcadico» delle *Farfalle* «per gioco!» e il «bello stile» «per gioco!». Così c’è, certamente, una componente storica: la “liquidazione”, tanto cara a Sanguineti, – insieme e oltre che delle tre parole nauseose, la Patria, Dio l’Umanità – anche di D’Annunzio, del Romanticismo, di Carducci e in generale di tutta la letteratura preesistente. Ma è ancora troppo poco, ancora questo non basta a spiegare la molteplice varietà degli usi. Leopardi ci consente un primo passo decisivo. La citazione istituisce una doppia vista, come l’ironia: consente insieme di liquidare e di rimpiangere, di cancellare e di evocare, di giudicare e di vagheggiare. La citazione è una – una delle più importanti – forme della lontananza attraverso cui Gozzano crea la propria poesia del distacco.

La citazione infine (ed è un corollario, ma un corollario decisivo) è il naturale corrispettivo nella pratica della costruzione del testo del processo di musealizzazione che la vita subisce nella rappresentazione letteraria di Gozzano. Non è al-

⁴⁵ G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 508-509.

tra cosa, per capirci, del «busto d'Alfieri», dei «fiori in cornice» e di tutte le altre «buone cose di pessimo gusto!» (*L'amica di nonna Speranza*, vv. 1-2), ma anche delle stampe e delle «fiabe defunte delle sovrapposte!» (*La signorina Felicita*, v. 30). C'è, nella *Signorina Felicita*, una dichiarazione di poetica conosciutissima, che contrappone la «vita sterile, di sogno» del poeta alla «vita ruvida concreta / del buon mercante inteso alla moneta», con l'ancor più nota conclusione: «Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'essere un poeta!» (vv. 302-307). Non intendo certo negare l'importanza del significato storico di una simile dichiarazione, che apparenta Gozzano a Corazzini, a Palazzeschi, agli altri crepuscolari. Ma voglio sottolineare il fatto che in Gozzano – ed è la sua peculiarità – l'esistenza del poeta è contrapposta all'«andare sferzati dal bisogno / ma vivere di vita», e che nella strofa precedente si trova un'altra dichiarazione di poetica pressoché ignorata come tale:

Ah! Con te, forse, piccola consorte
vivace, trasparente come l'aria,
rinnegherei la fede letteraria
che fa la vita simile alla morte... (vv. 298-301)

Il poeta non vive di vita (nella quale ha perso ormai ogni fede), ma di letteratura. La letteratura trasforma la vita in morte: la allontana, ne svela impietosa i limiti, il contenuto di violenza, la caducità, l'assenza totale di significato. Davvero, come spiega il poeta a Ketty, che non capisce, è data soltanto «a chi di lei si muore» (e anche Felicita, leggendo i versi dell'Avvocato, non li comprenderebbe: «ed a me piace chi non mi comprende», v. 319; che è la più trasparente indicazione di una pluralità di livelli di lettura possibili, della volontà di parlare anche al lettore ingenuo, cui pure è preclusa ogni possibilità di comprendere davvero). Felicita, come tutte le donne del sogno di Gozzano, rappresenta l'adesione alla vita: è vivace, e l'aggettivo va inteso nel senso etimologico, che alla vita nella sua condizione di durata riporta. Felicita è trasparente come l'aria, immediata e priva di schermi: laddove la letteratura è schermo, distanza, giudizio. Tra parentesi, e come estremo gioco, mi piace segnalare anche qui una citazione: all'inizio di *Piccolo mondo antico* Luisa è «leggera come l'aria»⁴⁶ (e poche righe dopo c'è uno «sparato di camicia ricamata»; sparato e camicia puntualmente compaiono nei versi parodici di «*Non radice, sed vertice...*», vv. 35-36: «Ma questo sparato mi pesa! / Non ho la camicia da notte...»). Non mi sembra

⁴⁶ A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, a cura di T. Piras, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 162-163.

un apprezzamento a Fogazzaro, e in genere alla letteratura che si picca di vivere di vita. Così come le stampe, i fiori in cornice, i frutti di marmo, i dagherottipi riducono la vita a rappresentazione, a immagine della vita, in tal modo segnandone l'impraticabilità ma anche suscitandone il rimpianto e la nostalgia; così come Felicità, attraverso l'ironia, è vagheggiata e respinta; così la citazione allontana la letteratura da ogni pretesa di riproduzione realistica, di rapporto positivo con la realtà, più chiaramente ne svela il carattere di finzione (almeno fino alle *Farfalle*) e (anche dopo) ne attesta la morte nel mondo contemporaneo, ma nel contempo ne esprime la nostalgia, la rappresenta come l'unica risposta alla logica del profitto. Nega la letteratura, e insieme la fa persistere al di là della crisi della modernità. E lo fa non in relazione ai versi altrui soltanto, ma – attraverso l'autocitazione – con i propri.

Gianfranca Lavezzi

GIOCHI DI SILLABA E DI RIMA:
SULLA METRICA DI GUIDO GOZZANO

Se il «fanciullo tenero e antico» giocava con le sillabe e le rime, è opportuno preliminarmente definire con precisione i giocattoli, cioè le poesie delle quali mi occuperò qui, abbandonando da subito ogni pretesa di esaustività, e limitandomi ad indicare alcune linee di ricerca: le venticinque poesie della prima raccolta, *La via del rifugio* (1907), e le ventiquattro de *I colloqui* (1911),¹ con qualche incursione, non sistematica, nelle sessantacinque *Poesie sparse*.²

La via del rifugio presenta una netta prevalenza dei metri lirici su quelli narrativi: venti sonetti, cinque “odi” in quartine, una serie di quattro madrigali *versus* tre componimenti in distici di versi doppi (due di doppi settenari e uno di otto-novenari) e una sestina narrativa di senari. Nei *Colloqui* le proporzioni si invertono: solo sei metri lirici (due sonetti, una canzone, tre odi) contro diciotto narrativi (tre in terzine, cinque in versi doppi e dieci sestine narrative di endecasillabi). È chiara dunque la direzione verso una narratività sempre più marcata e raffinata, e una sostanziale distanza dallo sperimentalismo così vivace in quegli anni.

Partiamo dai sonetti (venti nella *Via del rifugio*, solo due nei *Colloqui*), ortodossi nella struttura e antitradizionali nelle rime; tra di essi, un *Elogio del sonetto*, rimasto manoscritto e pubblicato postumo, in cui Gozzano raccoglie la suggestione dei metasonetti di Carducci, D’Annunzio e Graf.³

¹ Ma due sono riprese, con varianti, dalla *Via del rifugio*: *Le due strade* e *L'amica di nonna Speranza*. L'edizione delle poesie di Gozzano cui faremo riferimento è la seguente: G. Gozzano, *Tutte le poesie*, nuova edizione a cura di A. Rocca, con un saggio di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2016. Fra le edizioni commentate, quella curata da Elena Salibra (Milano, Mursia, 1993) è l'unica in cui ogni poesia è preceduta da una sintetica ma utilissima scheda metrica.

² Sull'apprendistato metrico del giovane Gozzano, anteriore al 1907, rimando agli *Indizi metrici gozzaniani* di Andrea Pelosi, in *Stile Novecento. Saggi di stilistica e metrica da Leopardi a Svevo*, Firenze, Cesati, 2006, pp. 35-41.

³ Cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 242 e p. 732. In *Al sonetto (Rime Nuove)* Carducci definisce il sonetto «Breve e amplissimo carne»; ne *Il sonetto d'oro (Intermezzo)* D’Annunzio lo chiama «gio-

Lodàti, o Padri, che per le Madonne
amate nel platonico supplizio,
edificaste il nobile edificio
eretto su quattordici colonne!

Nulla è più dolce al vivere fittizio
di te, compenso della notte insonne,
non la capellatura delle donne
non metri novi in gallico artificio.

Nessuna forma dà questa che dà
al sognatore ebbrezza non dicibile
quand'egli con sagacia ti prepari!

O forma esatta più che ogn'altra mai,
prodigio di parole indistruttibile,
come i vecchi gioielli ereditari!

Anche se «i vecchi gioielli ereditari» si indossano con rispetto – e quindi la struttura del sonetto è tradizionale, con una sostanziale coincidenza metrico-sintattica, incrinata al più da un *enjambement* tra le quartine o tra le terzine – Gozzano non rinuncia a qualche monelleria, soprattutto nelle rime: nel secondo dei sei *Sonetti del ritorno* inserisce in rima (con «dissipi», «principi», «stipi») il neologismo pesantemente polisillabico «dagherottipi», e in quello seguente fa rimare «sublimi» con «concimi»:

O Nonno! E tu non mi perdoneresti
ozi vani di sillabe sublimi,
tu che amasti la scienza dei concimi
dell'api delle viti degli innesti! (vv. 1-4)

È la prima quartina di un sonetto che presenta anche altri motivi di interesse: il primo verso è ritmicamente molto zoppicante (gli accenti forti sono su 2^a e ovviamente 10^a: sono deboli in ugual misura quelli su 4^a, 6^a, 8^a), quasi per offrire al Nonno un ulteriore motivo di rimprovero, perché il nipote non solo perde tempo a scrivere versi, ma li fabbrica anche con scarsa perizia; l'aggettivo «su-

iello regale» dalle «gemmee rime»; analogamente in Arturo Graf, *Il sonetto (Le Danaidi, 1897)* è definito una «chiara gemma».

blimi» collegato a «sillabe» assume quindi una sfumatura ironica.⁴ Il secondo verso ha invece un ritmo perfetto (di 2^a, 6^a, 10^a, con sdrucchiola sotto accento di 6^a, quasi a ribadire che quando vuole il nipote sa fare versi perfetti) e sembra alludere ad alcuni celebri versi dell'*Orlando Furioso* che elencano ciò che Astolfo trova sulla luna:⁵

Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
[...]

Il rimando è sottile, non di assoluta evidenza, ma ricordiamo che Ariosto è un autore molto presente in Gozzano: pensiamo ad esempio alle «opere d'inchiostro» in cui ha «molta cultura e gusto» Totò Merùmeni, al v. 18 della poesia omonima. Sulla luna si trovano anche le ampolle contenenti il senno di chi l'ha perso sulla terra:

Di sofisti e d'astrologhi raccolto,
e di poeti ancor ve n'era molto.

Quindi anche i poeti sono dissennati, privati di senno: siamo certi che il Nonno sottoscriverebbe volentieri l'ironica convinzione ariostesca. Le «sillabe sublimi» rimandano poi al celebre *incipit* del sonetto 167 di Alfieri (significativamente, il sonetto autoritratto) «Sublime specchio di veraci detti», dove lo specchio è per l'appunto il sonetto stesso.

Al v. 4 compare un'enumerazione in cui i vari elementi non sono separati da virgole: è una modalità enumerativa cara a Gozzano, che – forse memore del pascoliano myriceo *Il lampo* (vv. 5-7: «una casa apparì sparì d'un tratto; / come un occhio, che, largo, esterrefatto, / s'aprì si chiuse, nella notte nera») – vi ricorre in altri due sonetti della *Via del rifugio: In morte di Giulio Verne*, v. 9 («La Terra il Mare il Cielo l'Universo / per te, con te, poeta dei prodigi, / varcammo in sogno oltre la Scienza», vv. 9-11) e *La differenza*, v. 5 («Salta starnazza si rituffa gioca»): un verso, quest'ultimo, molto dinamico che ha come soggetto un'oca, «candida sorella» del poeta, la quale «pare felice» perché non ha la consape-

⁴ La lezione della prima stampa («ozi vani e sillabe sublimi») toglie ogni equivoco sul valore di «vani», che altrimenti avremmo potuto interpretare anche in altro modo: «ozi vuoti di sillabe sublimi».

⁵ Canto XXXIV, ottava 75 (il grassetto è nostro).

volezza della sua fine imminente, a Natale, per mano delle «armi corruscanti» della cuoca (vv. 9, 3, 8). In versi di questo tipo, esemplificati al meglio dal celebre «mime crestaie fanti cortigiane» (*Convito*, v. 9) si bilanciano due spinte contrapposte: la lettura veloce, non pausata, suggerita dalla mancanza di punteggiatura e quella invece che marca le singole parole, seguendo pause sottintese. Si ha insomma comunque una sorta di “pascoliano” ritmo secondo (o forse una parodia del ritmo secondo), molto evidente nella seconda quartina – di intonazione metapoetica – del sonetto *Il filo*:

«Scrivi? Bruci? Miei versi? I sillabari?
Il nome dell'Amata e dell'Asilo!»
(nel vecchio riconobbi il mio profilo)
«Lettere? Buste? Annunzi funerari?»

dove la frantumazione sintattica interna al verso ricorda sia quella – sapiente – del Pascoli di *Digitale purpurea* sia quella del melodramma.⁶

Nei *Colloqui* il numero di sonetti scende drasticamente a sole due unità, e in questo Gozzano si comporta come Pascoli, che dopo *Myricae* abbandona del tutto questa forma metrica. La mediazione pascoliana è evidente anche nella ripresa di un altro metro tradizionale, il madrigale, che Gozzano propone però non in endecasillabi (come sempre Pascoli in *Myricae*) ma optando per un verso pure “firmato” da Pascoli come il novenario dattilico: alludo ai quattro madrigali che formano *Un rimorso* – tutti con schema ABC ABC DEDE (oppure EDDE) –, dove però il metro è sottoposto a una struttura iterativa che risulta prevalente, ed è particolarmente marcata nel distico-ritornello che chiude con minime variazioni ciascuno dei quattro madrigali.⁷

Interessante è la presenza di una forma strofica assai frequente nella tradizione italiana dal Settecento in poi, e molto duttile: la quartina, che nella *Via del rifugio* ha un'escursione mensurale, dal settenario (*Nemesi*) all'ottonario (*La Bella del Re*, *L'ultima rinunzia*) all'endecasillabo (*L'analfabeta*); nei *Colloqui*, avrà due occorrenze in settenari (*Salvezza*, *Una risorta*), due in doppi settenari (*Il più atto*, *Totò Merùmeni*) e una in novenari (*L'assenza*).

⁶ Sul rapporto fra Gozzano e il melodramma si vedano due saggi di Silvia Morotti: *Il «teatrino della passione nascosta»: Gozzano e il melodramma*, in «Studi italiani», XIX, 2-XX, 1, 2007-2008, pp. 105-122, e «*Il cuore non fiorisce*»: le maschere dell'io e la voce del melodramma nella poesia di Guido Gozzano, in «Italianistica», XXXVII, 1, gennaio-aprile 2008, pp. 93-99.

⁷ Nel primo madrigale, ad esempio: «O Guido! Che cosa t'ho fatto / di male per farmi così?».

È proprio in quartine, di settenari, la prima poesia della raccolta ad essere pubblicata: *La via del rifugio*, apparsa in «Piemonte» il 12 febbraio 1905 con titolo *Convalescente* e redazione assai diversa, di sole quattordici quartine (che nel libro diventeranno quarantatre).⁸ Dal confronto tra le due redazioni emerge anche qualche dato interessante a livello metrico; cominciamo dai vv. 97-100 della redazione definitiva:

Sandra, Simona, Pina
silenziose a lato
mettonsile in agguato
lungh'essa la cortina

che in rivista leggevano (vv. 9-12):

Simona e Gasparina,
le mie nipoti, allato
mettonsile in agguato
lunghessa la cortina;

viene mantenuta la bisdrucciola («mettonsile»), mentre la specificazione «le mie nipoti» è resa superflua dal vocativo «bimbe di mia sorella» (iterato nella parte inserita, ai vv. 16, 45, 104; le nipoti da due diventano tre) ed è introdotto «**silen-**ziose» ad anticipare e potenziare «mettonsile».

Il successo dell'agguato alla farfalla teso dalla nipote Simona (vv. 113-116):

Poi con pupille intente
il colpo che non falla
cala⁹ sulla farfalla
rapidissimamente.

aveva una divertita sottolineatura nella strofa iniziale della prima redazione, poi soppressa:

Un'agile Vanessa
rapidamente frulla
l'ali brunite sulla
vainiglia spessa.

⁸ Cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 5-10 e pp. 606-608.

⁹ Nella redazione in rivista la lezione è «gitta» (la quartina è ai vv. 25-28).

La farfalla vola «rapidamente», e non può competere con il cappello della bambina, che invece cala «rapidissimamente»: lo scontro del grado positivo con il superlativo ne decreta l'ineluttabile sconfitta.

Se la seconda redazione introduce due coppie di rime decisamente interessanti («strano» / «guidogozzano», vv. 33, 36, e «Pattarsy» / «racconsolarsi», vv. 150-151), già nella prima è presente una rima ipermetra, rimasta invariata in quella definitiva (vv. 94-96):

Poi – ecco – si *risolve*
e ratta sulla *polvere*
si posa della strada.

Non c'è l'episinalefe intersversale che Pascoli – ma non D'Annunzio – usa sempre rigorosamente, però forse possiamo intravedere una sua 'parodia': la sillaba eccedente «**re**» è anticipata, a ritroso, all'inizio del verso («**e** ratta»), e quindi in un certo senso fuori computo. Artifici compensativi simili a questo ritroveremo ne *L'analfabeta* (vv. 85-89 e 157-160):

Ora il vecchio mi parla d'altre *rive*
d'altri tempi, di sogni... E più m'alletta
di tutte, la parola non costretta
di quegli che non sa *leggere* e *scrivere*.

Sereno è quando parla e non disprezza
[...]

Ancora sento al tuo cospetto il *simbolo*
d'una saggezza mistica e *solenne*;
quello mi tiene ancora che mi tenne
strano mistero, di quand'ero *bimbo*.

Anche l'altra poesia della *Via del rifugio* in quartine di settenari, *Nemesi*, viene anticipata sulle pagine di «Piemonte» qualche mese dopo, il 3 dicembre 1905, in una redazione molto più corta della definitiva (nove quartine, corrispondenti alle prime cinque e alle ultime quattro della redazione definitiva, che ne conta ventinove), in cui spicca una quartina¹⁰ in perfette rime sdrucchiole:

¹⁰ Passata identica alla redazione definitiva, vv. 109-112; cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 58-62 e pp. 618-619.

Sprofonderebbe in cenere
 il povero glomerulo
 dove tronfiaggia il querulo
 sciame dell'Uman Genere.

Nella redazione definitiva il gioco rimico si arricchisce, soprattutto grazie a quelle che Mengaldo chiama «rime dissonanti», che mettono «a vistoso contrasto, quasi in cortocircuito [...] parole trite, banali o addirittura disfemiche con parole di caratura elevata, rare ecc.».¹¹ Ecco che la «bella favola» di ascendenza dannunziana viene accostata a «le gioie della tavola» (vv. 38, 40), la analoga «favola divina» a «un getto di morfina» (vv. 42, 44), «il canto più divino» a «un ottimo intestino» (vv. 45, 48). I «dardi» e i «tirsi» (vv. 57, 58), in rima con «premunirsi» e «riguardi» (vv. 59, 60), non hanno il significato primo, che li porrebbe a un livello alto della lingua, ma uno metaforico che li fa precipitare al livello dell'allusione maliziosa e oscena.¹² Viene inserita anche qui la rima «strano» / «guidogozzano», nella celebre quartina di autodefinizione (vv. 65-68):

Chi sono? È tanto strano
 fra tante cose strambe
 un coso con due gambe
 detto guidogozzano!

Ma la vera novità metrica della *Via del rifugio* guarda al di là dell'endecasillabo, al verso doppio a rima interna (a)B(b)A, che connota tre poesie vicine, tutte di taglio narrativo: i versi sono doppi settenari in *Le due strade*¹³ e *Il responso*, mentre in *L'amica di Nonna Speranza* oscillano tra l'ottonario e il novenario, con marcato e voluto anisosillabismo.¹⁴

Il verso doppio era familiare a Gozzano, sia per il tramite francese dell'*alexandrin* sia per la sua presenza carsica nella lirica italiana a partire dal *Contrasto*

¹¹ P.V. Mengaldo, *Storia dell'italiano nel Novecento*. Seconda edizione, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 197. Ricordiamo anche l'affermazione un po' provocatoria di Pier Paolo Pasolini (*Guido Gozzano, "Poesie"*, in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocci, Torino, Einaudi, 1979, pp. 136-140), che indica in Gozzano «il più spregiudicato inventore di rime» dopo Dante.

¹² Cfr. i vv. 53-60: «Ah! Se noi tutti fossimo / [...] / d'intesa, o amato prossimo, // a non far bimbi (i dardi / d'amor... fasciare e i tirsi / di gioia: – premunirsi / coi debiti riguardi)».

¹³ Ai vv. 77-78 lo schema delle rime è invece (a)B(a)B. *Le due strade* (cento versi) entrerà poi anche nell'edizione dei *Colloqui*, in una versione diversa e più breve.

¹⁴ Ai vv. 36-44, sono inseriti quinari tronchi rimati, a riprodurre i «dolci bruttissimi versi» del Giordanello. Lo schema delle rime è (a)B(a)B ai vv. 29-30 e 45-46. Anche *L'amica di Nonna Speranza* sarà ripresa nei *Colloqui*, con qualche variante.

di Cielo d'Alcamo fino ai poeti minori dell'Ottocento e alla tradizione melodrammatica. Non dimentichiamo, tra i possibili antecedenti, l'uso del doppio settenario nel teatro in versi (allora fortunatissimo) di Giuseppe Giacosa¹⁵ e, forse, uno nascosto tra le *Poesie* di De Amicis stampate da Treves nel 1880: un componimento che spicca per perfezione strutturale e lessicale e per la raffinatezza del registro ironico, intitolato *Fra cugini*,¹⁶ che in cento doppi settenari racconta l'idillio tra due piccoli cugini bruscamente interrotto dal trasferimento in altra città del padre di lei. Proprio in questa poesia, e solo in questa, De Amicis adotta i doppi settenari, anche se va subito precisato che sono raggruppati in quartine a rime alterne (la rima è sempre tronca nelle sedi pari).

Ad evitare la ripetitività che il doppio settenario in distici a rima interna e in serie comporta, e che in parte comunque è funzionale alla sua poetica, Gozzano ricorre a una serie di tecniche 'spiazzanti': la prima, e più ovvia, è la non coincidenza metrico sintattica, cioè l'*enjambement* fra i due versi del distico e soprattutto la caduta della cesura di metà verso nel mezzo di un sintagma, che viene così separato. Consideriamo ad esempio due distici (vv. 19-22) de *Il responso*:

Marta teneva gli occhi / assorti ed un pugnale
fra mano, e non so quale / volume sui ginocchi.

Tagliava, china in non so / che taciturna indagine,
lentamente le pagine / del gran volume intonso.

nei quali è particolarmente forte la cesura che separa «non so» e «che»; inoltre, «non so» è in rima composta con «intonso», e la obbligata atonia di «so» contrasta con la forte accentazione grammaticale della prima persona del verbo «sapere».

La rima composta rientra anche nell'altro espediente di *variatio*, che consiste nello screziare qua e là la perfezione delle rime con rime insolite, come le rime

¹⁵ I genitori di Gozzano si erano conosciuti proprio grazie a una rappresentazione, organizzata dagli "Amici del teatro" di Agliè, di *Una partita a scacchi*, in cui impersonavano i ruoli di Jolanda e del paggio Fernando; l'episodio è rievocato in *Primavere romantiche*, composta nel 1901, ora nelle *Poesie varie* (cfr. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 268-270 e pp. 746-748). Per una sintetica storia dell'alessandrino italiano si veda F. Brugnolo, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «Anticomoderno», 2, maggio 1996, pp. 257-284. Per i distici in novenari-ottonari, si può rimandare all'esametro leonino, cioè rimato, realizzato da D'Annunzio in *Villa d'Este* delle *Elegie romane* (1892): distici di esametri formati da settenario + novenario dattilico (P. Giovannetti – G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 238).

¹⁶ Di anticipazione deamicisiana di motivi crepuscolari parla Luigi Baldacci, nell'edizione da lui curata dei *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, I, 1958, p. 999.

sdrucchiole, perfette o no (vv. 51-52, «maschera» / «esaspera»), o la rima in tmesi, che compare in un distico de *Le due strade* nella *Via del rifugio* (vv. 45-46), poi eliminato nei *Colloqui* forse a causa di un troppo esplicito riferimento alla madre:

O pallide leggiadre mani per voi trascorse-
ro gli anni! Gli anni, forse, gli anni di mia Madre!

Nel secondo verso, «gli» e «anni» sono due volte in sinalefe nel primo emistichio, in forte dialefe nel secondo: come a suggerire due velocità diverse, quella maggiore degli anni nel tempo oggettivo e quella minore, più scandita e solenne, degli anni della madre nel tempo soggettivo.

Per il verso doppio anisosillabico valgono le tecniche di variazione già accennate per il doppio settenario, cioè la frattura dei sintagmi e le rime desuete, con in più la forza di per sé destabilizzante dell'anisosillabismo. Nell'*Amica di Nonna Speranza*, ad esempio, ai vv. 9-10 la rima interna in tmesi è pronunciata come se fosse «dà» / «perplessità»:

le tele di Massimo d'A/zeglio, le miniature,
i dagherotipi: figure / sognanti in perplessità,

e al v. 45 la cesura separa soggetto e verbo:

Carlotta canta, **Speranza** / **suona**. Dolce e fiorita
si schiude alla breve romanza / di mille promesse la vita.

E ancora, troviamo qui la famosa rima «deserte» / «Werter» (vv. 93-94), una rima ipermetra interna ai vv. 105-106:

O amica di Nonna conosco / le aiuole per ove leggesti
i casi di Jacopo mesti / nel tenero libro del **Foscolo**.

e il ricorso a rime equivoche, come ai vv. 31-32:

Silenzio, bambini! Le amiche – bambini, fate pian **piano**! –
le amiche provano al **piano** un fascio di musiche antiche.

Il fatto che le due poesie della *Via del rifugio* riprese nei *Colloqui* siano proprio due poesie in versi doppi, rispettivamente doppi settenari e otto-novenari (*Le due strade* e, appunto, *L'amica di nonna Speranza*) può essere visto come una

sorta di segnaletica, la conferma cioè che proprio quella è la novità metrica della prima raccolta che Gozzano vuol portare avanti.

Pochi mesi dopo l'uscita della *Via del rifugio*, il metro è ripreso in *Alle soglie* (distici di doppi otto-novenari), edita sulla «Rassegna latina» del 15 giugno 1907 con titolo *I colloqui* e poi entrata – con molti ritocchi – nei *Colloqui*: una ripetuta allocuzione di Gozzano al proprio cuore, «[...] monello giocondo che ride pur anco nel pianto, / [...] bambino che è tanto felice d'essere al mondo», per il quale il poeta paventa l'arrivo della Morte, una «Signora vestita di nulla e che non ha forma» (vv. 23-24 e 29). La «Signora vestita di nulla» ricompare in un distico che apre e chiude un poemetto di doppi novenari ora compreso nelle *Poesie sparse*, dal titolo *L'ipotesi*,¹⁷ scritto e riscritto tra il 1907 e il 1908 (pubblicato in rivista nel 1910), e forse cartone preparatorio della *Signorina Felicita*, che avrà però altro metro, cioè la sestina narrativa di endecasillabi giocati su due rime.

La predilezione per la sestina conferma che il lessico gozzaniano, per lo più quotidiano e umile, si immette sempre «entro strutture metriche classiche, solide, stabili».¹⁸ Solida e stabile è sicuramente la canzone *Paolo e Virginia* (una ripresa libera della forma canzone),¹⁹ e solidissime le terzine a rima incatenata, il metro che chiude circolarmente la raccolta: è infatti adottato dal primo e dall'ultimo componimento, che per di più condividono il titolo eponimo (*I colloqui*), ma declina anche l'*Elogio degli amori ancillari*, cioè il tema meno aulico e più prosaico che si possa immaginare, e il meno abbinabile alla terzina di Dante, la quale ha messo in rime incatenate diavoli e peccatori lussuriosi, ma mai avrebbe potuto scrivere una simile “lode”.

Ma torniamo alla sestina narrativa di endecasillabi, che appare come il vero punto di approdo della ricerca metrica gozzaniana, il contenitore più adatto alla sua narratività: un metro tradizionale ma non molto usato (nel Tre-Quat-

¹⁷ Nei *Colloqui* il doppio settenario torna anche in *Il più atto* e in *Totò Merùmeni*; nelle *Poesie sparse*, in *la più Bella!*, *La basilica notturna*, *Carolina di Savoia*; sempre nelle *Poesie sparse*, è in distici di ottonari-novenari *Nell'Abazia di San Giuliano* e hanno andamento esametrico i versi di *Risveglio sul Picco d'Adamo* (di cui ha stabilito il testo F. Contorbias, *Per una poesia “dispersa” di Gozzano*, in «Strumenti critici», ottobre 1971, pp. 401-414; poi, con titolo *Per «Risveglio sul Picco d'Adamo»*, in *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, L'Arciere, 1980, pp. 97-114).

¹⁸ P.V. Mengaldo, *Storia dell'italiano nel Novecento*, cit., p. 199.

¹⁹ Dieci stanze (fronte+sirma indivisa) ciascuna di diciassette versi (ma sedici nella nona), dove si ripetono uguali la fronte ABC ABC e il verso di chiave c (sempre un settenario, come in Petrarca), mentre l'identità della sirma nelle varie stanze è solo parziale.

trocento e poi nel Sette-Ottocento), ripreso da De Musset e Jammes.²⁰ Gozzano riduce le rime da tre a due – ricorrendo quindi spesso a rime identiche o equivoche – nelle varie combinazioni che possono mutare anche all'interno dello stesso componimento (ABABAB, ABBAAB, ABABBA, ABBABA). Assente nella *Via del rifugio*, conta ben dieci presenze nei *Colloqui* (su ventiquattro poesie complessive): *Il gioco del silenzio*, *Invernale*, *Convito*, *La signorina Felicita*, *Cocotte*, *Un'altra risorta*, *L'onesto rifiuto*, *Torino*, *In casa del sopravissuto*, *Pioggia d'agosto*; le ultime cinque sono consecutive all'interno della raccolta, dove formano quindi un blocco compatto.

Tutti gli indicatori della narratività gozzaniana (sintattici, ritmici, rimici) individuati e analizzati da Ivan Torre in un suo recente saggio²¹ sono ovviamente presenti anche nelle sestine; qui ci si limiterà dunque a una rapida campionatura, privilegiando il livello strutturale. In *Convito*, tripartita, la prima parte è costituita da una quartina ABBA e la terza da due sestine più un doppio distico, come a incorniciare il *flash back* che occupa la seconda parte, formata da tre sestine:

I
M'è dolce cosa nel tramonto, chino
sopra gli alari dalle braci roche,
m'è dolce cosa convitar le poche
donne che mi sorrisero in cammino.

II
Trasumanate già, senza persone,
sorgono tutte...
[...]

III
[...]
Si dilegua con occhi di sorella
indi ciascuna. E si riprende il cuore.

²⁰ Cfr. E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Angeli, 1992, p. 185. I nomi dei due poeti sono accostati, in relazione a Gozzano, anche da Ada Negri in una lettera inedita inviata a Cesare Angelini il 6 febbraio 1943, dove, dopo aver rilevato una somiglianza fisica di Guido con De Musset («Nel viso somigliava a De Musset»), scrive: «Svaligiò Francis Jammes; ma seppe lo stesso farsi una propria fisionomia di poeta vero, autentico». La lettera è conservata nell'Archivio Cesare Angelini di Pavia: ringrazio Fabio Maggi per la segnalazione e per avermi consentito di citarla.

²¹ I. Torre, *Il ritmo narrativo ne I colloqui di Gozzano: ipotesi di lettura*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2, 2013, pp. 199-206.

«Fratello triste, cui menti l'Amore,
che non ti menta l'altra cosa bella!»

La lunga serie di diciotto sestine della *Signorina Felicita* è screziata dalla divisione 4+2 versi nell'ultima sestina della terza parte (vv. 127-132):

Vedevo questa vita che m'avanza:
chiudevo gli occhi nei presagi gravi;
aprivo gli occhi: tu mi sorridevi,
ed ecco rifioriva la speranza!

Giungevano le risa, i motti brevi
dei giocatori, da quell'altra stanza.

e dalla divisione 5+1 nella sestina conclusiva:

M'apparisti così, come in un cantico
del Prati, lacrimante l'abbandono
per l'isole perdute nell'Atlantico;
ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono
sentimentale giovine romantico...

Quello che fingo d'essere e non sono!

Nel primo caso si sottolinea lo stacco fra il “duetto” poeta-Felicita e il “fuoriscena” (il gioco delle carte nell'altra stanza) e nel secondo la divisione è funzionale al massimo risalto dato alla *pointe* rivelatrice finale. Ma la *variatio* più rilevante è costituita dall'inserimento di un verso isolato alla fine della quinta parte (v. 289: «Donna: mistero senza fine bello!») e alla fine della sesta (v. 326: «Ed io non voglio più essere io!»), in rima rispettivamente con l'ultimo e il penultimo verso della strofa precedente.

L'ultima sestina è divisa in 5+1 ne *L'onesto rifiuto* («[...] / non son colui, non son colui che credi! // Curiosa di me, lasciami in pace!»), in 4+2 in *Torino*, dove nel distico finale («*A l'è questîon d' nen piessla... Dici bene / o mio savio Gianduia ridarello! ...*») viene ripreso il registro linguistico dialettale sul quale si fonda interamente la terza sestina, tessera vistosamente allotria nella “monotona” sequenza metrica. Ma l'infrazione strutturale più forte sembra essere quella attuata in *Cocotte*, dove la prima sestina è divisa in 4+2, a cavallo tra prima e seconda parte, anche qui a introdurre un *flash back*:

I

Ho rivisto il giardino, il giardinetto
contiguo, le palme del viale,
la cancellata rozza dalla quale
mi protese la mano ed il confetto...

II

«Piccolino, che fai solo soletto?»
«Sto giocando al Diluvio Universale».

In *Cocotte* troviamo anche uno dei due soli *enjambement* interstrofici della raccolta, che infrangono la regola altrimenti sempre rispettata dell'unità metrico-sintattica della sestina, ai vv. 54-55: «[sol uno] dopo vent'anni, oggi, ti ritrova // in sogno, e t'ama, in sogno, e dice: T'amo!); l'altro è nella *Signorina Felicita*, tra i vv. 55 e 56, dove la verbosa insistenza con cui il padre di Felicita confida all'avvocato Gozzano un suo «antico guaio notarile» travolge anche lo stacco tra una strofa e l'altra:

«Senta, avvocato...» E mi traeva inquieto
nel salone, talvolta, con un atto
che leggeva lentissimo, in segreto.
Io l'ascoltavo docile, distratto
da quell'odor d'inchiostro putrefatto,
da quel disegno strano del tappeto,

da quel salone buio e troppo vasto...
«... la Marchesa fuggì... Le spese cieche...»
[...]

Ma l'increspatura strutturale più raffinata è probabilmente lo straordinario *incipit* di *Invernale*,²² poesia tramata di ricordi danteschi, a partire appunto dall'iniziale verso a gradino²³

²² Per *Invernale* si veda la finissima analisi di P.V. Mengaldo, *Storia dell'italiano nel Novecento*, cit., pp. 378-381.

²³ *Inferno* XXXII 30: «se Tambernichci / vi fosse su caduto, o Pietrapana, / non avria pur da l'orlo fatto cricchi». Per le tessere dantesche si vedano soprattutto le note di Sanguineti nell'edizione delle *Poesie* da lui curata (Torino, Einaudi, 1973) e A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, *passim*.

«... cri... i... i... i... i... icch»
l'incrinatura
il ghiaccio rabescò, stridula e viva.

che fa un uso sapientissimo dei puntini di sospensione, dilatando a emistichio un monosillabo onomatopeico. Dell'aposiopesi, che costituisce lo stilema fondamentale nella riproduzione del discorso diretto, abbiamo un altro simile e felicissimo esempio nelle parole miste a singhiozzo della *Signorina Felicita* (v. 282): «Non mi ten... ga mai più... tali dis... corsi».²⁴

Il verso a gradino compare una sola altra volta nelle poesie gozzaniane, nel primo verso della sua unica sestina monorima (vv. 24-30), dove il primo emistichio è isolato da uno spazio supplementare rispetto al secondo:

«Una cocotte! ...»

«Che vuol dire, mamma?»
«Vuol dire una cattiva signorina:
non bisogna parlare alla vicina!»
Co-co-tte... La strana voce parigina
dava alla mia fantasia bambina
un senso buffo d'ovo e di gallina...

Sull'endecasillabo Gozzano lavora anche per il progettato poema in sciolti sulle farfalle, rimasto incompiuto, e parzialmente edito nel 1914.²⁵ La farfalla è una delle immagini più caratteristiche dell'iconografia *liberty*,²⁶ sia come modello formale, sia come suggestione simbolica, e l'opera più *liberty* del nostro panorama musicale è probabilmente la *Butterfly* di Puccini. Al *liberty* si richiama anche Angela Casella nel saggio *Mime crestaie fanti cortigiane*, dove a proposito di questo celebre verso (*Convito*, v. 9) e di altri versi doppi scrive:

il ritmo sinuoso, ondulato, di insuperata eleganza a cui Gozzano è pervenuto risponde a quel canone [...] «a spirale di fumo» che, agli inizi del secolo, i critici e le

²⁴ Anche nelle prose gozzaniane, comprese le lettere, è frequente l'uso dei puntini di sospensione, «che pausano e rallentano la cadenza del discorso» (G. Zaccaria, «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, Novara, Interlinea, 2009, p. 35, nota 18).

²⁵ Cfr. *Epistole entomologiche. Ordinamento e restauro testuale dell'incompiuto poema Le farfalle*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 303-577.

²⁶ Cfr. R. Bossaglia, *Gozzano e il Liberty*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di studi (Torino, 26-28 ottobre 1983)*, Firenze, Olschki, 1985, p. 262.

riviste d'arte andavano predicando nel campo delle arti figurative. [...] Gozzano tende a trasformare l'endecasillabo o i novenari doppi, istituzionalmente lunghi e prosastici, in arabeschi stilizzati e svolazzanti.²⁷

Agli occhi di Gozzano però la farfalla aveva forse anche un'altra peculiarità: le ali della farfalla sono perfettamente simmetriche e speculari, una vera e propria icona vivente del doppio. E quanto la presenza del doppio sia importante nell'opera gozzaniana è stato ben dimostrato ad esempio da Marziano Guglielminetti²⁸ e da Elio Gioanola.²⁹

La tradizione di riferimento delle *Farfalle* è, come sappiamo, la poesia didascalica settecentesca in endecasillabi sciolti, e in particolare l'*Invito a Lesbia Cidonia* di Lorenzo Mascheroni, da cui Gozzano sembra riprendere soprattutto l'insistenza sulle sdrucchiole (anche tre per verso, come in *La messaggiera marzolina*, vv. 43 e 52: «la nubecola timida del mandorlo»; «e visita la primula e l'anemone») e lo stilema dell'accento ribattuto di 6^a e 7^a, usato in modo abile e talvolta arguto, come in *Storia di cinquecento Vanesse*, vv. 69-74, nel punto in cui Mascheroni sta mostrando a Lesbia Cidonia il funzionamento della pila:

Di sua perplessità – dubito forte –
 si giovava l'abate bergamasco
 per cingere lo snello guardinfante
 e baciare furtivo (auspice Volta!)
 tra l'orecchio e la vasta chioma nivea
 la dotta pastorella sbigottita.

Al primo verso il contraccanto fa cozzare la tronca «perplessità» con la sdrucchiola «dubito», con rimarcata malizia, e torna tre versi dopo, con sinalefe tra «furtivo» e «auspice»: il registro è aulico, ma il contesto no, perché Volta è «auspice» di un bacio rubato da Mascheroni alla stupefatta pastorella arcadica.

Se la farfalla rappresenta perfettamente il doppio sul piano iconico, la stessa funzione ha, a livello metrico, il distico di versi doppi – e non è solo un gioco di parole – in cui la rima interna congiunge il primo emistichio di un verso con il secondo dell'altro, con un effetto chiastico “a specchio”.

²⁷ In «Strumenti critici», febbraio 1975, p. 54.

²⁸ Nell'*Introduzione* a G. Gozzano, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, a cura di G. Nuvoli, Milano, Serra e Riva, 1983.

²⁹ Cfr. E. Gioanola, *Gozzano: la malattia e la letteratura*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere...*, cit., p. 331.

Forse un caso esemplare dell'obbedienza di Gozzano al principio del doppio può essere individuato anche a livello strutturale, in *Totò Merùmeni*, che consta di quindici quartine di doppi settenari sempre a rima alternata (ABAB) con la sola eccezione della quartina centrale (vv. 29-32; è l'ottava quartina, quindi preceduta e seguita da sette), che ha rima incrociata ABBA, come a suggerire un giro di boa: i primi due versi sono a rima alterna come tutti i precedenti, poi si torna indietro, da B ad A e si riprende la rima alterna, come in una sorta di ripresa macrostrutturale del doppio a livello dei versi.

Gelido, consapevole di sé e dei suoi torti,
non è cattivo. È il *buono* che derideva il Nietzsche:
«... in verità derido l'inetto che si dice
buono, perché non ha l'ugne abbastanza forti...»

La quartina, centrale anche semanticamente, è la sintesi dell'autoritratto di Totò-Gozzano, che culmina con la rima «Nietzsche» / «dice», affine alla celebre «Nietzsche» / «camicie» / «felice» della *Signorina Felicita*, vv. 308, 311, 312; è una rima firmatissima, dunque ben adatta a stare al centro della poesia-autoritratto (rima baciata esattamente al mezzo della quartina centrale).

In una recente indagine sulla metrica di Gozzano, la prima sistematica su un aspetto preciso della sua prosodia, Daniele Darra³⁰ ha ben analizzato le modalità di trattamento degli incontri vocalici, sia nei versi tradizionali che in quelli anisosillabici, arrivando alla conclusione che, pur con differenze nelle varie fasi, si può dire che Gozzano non si distacca dalle regole in modo marcato (come invece fa il Govoni de *Le fiale*, ricchissime di dieresi che infrangono i limiti prosodici tradizionali). In Gozzano anzi si nota una crescente domestichezza con le regole tradizionali, fino ai *Colloqui* del 1911, la sua raccolta più calibrata. Nei versi anisosillabici introduce poche forzature per ortopedizzare l'ottonario, che mantiene comunque il ritmo dattilico, quindi adotta un principio isoritmico che consente di costruire versi diversi per numero di sillabe, ma con un'unica base ritmica; persegue cioè un disegno ritmico consapevole.

Potremmo forse aggiungere che il disegno ritmico, affine a quello di Palazzeschi più o meno negli stessi anni,³¹ basato sul piede trisillabico con accento sulla seconda sede, e sulla sua iterazione *ad libitum*, sembra derivare dalla lezione

³⁰ Cfr. D. Darra, *Tradizione e sillabazione poetica nei versi di Gozzano*, in «Stilistica e metrica italiana», 10, 2010, pp. 57-92.

³¹ *I cavalli bianchi* (1905), *Lanterna* (1907), *Poemi* (1909).

dannunziana della strofe lunga, in particolare dai ternari-senari-novenari variamente combinabili della *Pioggia nel pineto*.

Tutto insomma pare legittimare la presa di distanza da una celebre e discutibile affermazione di Contini nelle sue comunque capitali *Innovazioni metriche fra Otto e Novecento*, datate 1969: «nei poeti detti “crepuscolari” al principio del secolo, quali Corazzini o Gozzano, è frequente l’anisosillabismo senz’altro non intenzionale». ³² Lo stesso Contini, l’anno precedente, aveva scritto:

il suo [di Gozzano] lassismo nel computo delle sillabe, nell’esattezza delle rime, nell’obbedienza agli schemi formali indica che con questo poeta d’innegabile dono si è avuta, rispetto ai maestri, e soprattutto rispetto al Pascoli, una netta discesa culturale; che fu una componente non trascurabile, se pur preterintenzionale, della fortuna del verso libero in Italia. ³³

Se questo può essere vero in generale, è sempre più chiaro quanto non possa essere vero per Gozzano che – assodata l’irraggiungibile (per lui e per chiunque) sapienza fonica e ritmica di Pascoli – dimostra invece raffinata sensibilità d’orecchio e profondità culturale anche in ambito metrico. L’aveva intuito da subito Renato Serra, sottolineando in Gozzano «la civetteria degli accordi che paion falsi [e] delle bravure che sembrano goffaggini di novizio». ³⁴

³² G. Contini, *Innovazioni metriche fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 593.

³³ Id., *Letteratura dell’Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 636.

³⁴ R. Serra, *Le lettere*, in *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1958², pp. 293-294 (la prima edizione è del 1914).

Manuela Manfredini
ALCUNE CONSIDERAZIONI
SULLA LINGUA POETICA DI GOZZANO

Il particolare intreccio che Gozzano ha saputo creare, nella sua poesia, fra forma del contenuto e forma dell'espressione, ha costretto quasi tutti i suoi interpreti a fare i conti con una lingua poetica che se da un lato si poneva in aperto controcanto alle pose dannunziane, dall'altro si imbeveva fino alla saturazione di richiami alla tradizione, secondo quella «tecnica dell'accaparramento» di cui Marziano Guglielminetti ha ben spiegato la natura non antica e sorpassata.¹

Della specifica originalità del tessuto linguistico dei versi gozzaniani, Gian Luigi Beccaria ha fornito una pregnante e non consuetudinaria descrizione, consegnata alla traccia per la tavola rotonda «Il linguaggio di Guido Gozzano», in occasione del convegno torinese del 1983:

Tecnica combinatoria [...], intarsio, collage, brandelli di figure ritmico-sintattiche, clausole calate, quali vecchi gioielli ereditari, nella prosaicità del suo verso parnassiano; elementi eterogenei stravolti e distolti dal contesto in cui erano nati, e colti nel momento in cui sono diventati una sorta di locuzione proverbiale, facile e frusta reminiscenza liceale, citazioni sublimi già affondate e 'diminuite' in cui parla di stoviglie della signorina Felicità e d'altri reietti ciarpami cari alla sua Musa. [...] Gozzano è nella condizione invece di chi intende subire il peso dei maggiori, con fatalità consapevole, come vittima di un dolce peso.²

¹ «Se si conosce la sua naturale tendenza ad esprimersi utilizzando punti d'appoggio preesistenti e ben visibili, simile tecnica di accaparramento non può essere scambiata per un modo antico e sorpassato di comporre» (M. Guglielminetti, *Introduzione* a G. Gozzano, *Tutte le poesie*, Testo critico e note a cura di A. Rocca, Introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980, pp. XI-XLVI, a p. XXIII; ora il saggio si può leggere anche in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, Nuova edizione a cura di A. Rocca, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. VII-XL). Nel presente intervento, quando non diversamente specificato, le citazioni dai testi di Gozzano si intendono tratte dal volume del 1980.

² G.L. Beccaria, *Canto e controcanto in Gozzano*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del convegno nazionale di studi (Torino, 26-28 ottobre 1983), Firenze, Olschki, 1985, pp. 79-84 (qui p. 81). Il saggio è stato ripreso, con alcuni piccoli interventi, nel paragrafo dedicato a Gozzano in G.L. Becca-

Sulla scorta di queste osservazioni, proveremo a dar conto di alcuni aspetti della lingua poetica gozzaniana, passando preliminarmente attraverso il vaglio canonico della grafia, della fonetica, della morfologia, del lessico e della sintassi, per poi giungere a una proposta di lettura complessiva. Non una rassegna esaustiva, ma campionature, curiosità, ipotesi.

1. GRAFIA

Non molti i fatti grafici degni di nota nella poesia gozzaniana. Per l'unione e separazione delle parole, abbiamo un uso parco delle preposizioni articolate scisse, tratto tipico della tradizione poetica da Petrarca a D'Annunzio, qui limitato alla forma «da gli» (*Totò Merumeni*, v. 8 e *Le farfalle*, v. 219).

Le maiuscole invece sono impiegate con una certa prodigalità: non solo per gli astratti canonici, *Amore* e *Morte* (*Paolo e Virginia*, v. 152), *Scienza* e *Indagine* (*Paolo e Virginia*, v. 43), ma anche per termini che acquistano, in situazione, un valore antonomastico: così, sempre in *Paolo e Virginia*, a fianco del «Diluvio» (v. 108) – quello universale – anche la «Tempesta» (v. 106) è in maiuscolo perché è «la» tempesta della narrazione di Bernardin de Saint-Pierre. Il fatto grafico, insomma, si fonde con quello stilistico secondo l'esempio dei modelli noti: D'Annunzio e Pascoli, ma soprattutto i simbolisti franco-belgi, che attribuivano l'iniziale maiuscola non solo alle personificazioni allegoriche e agli astratti, ma anche a nomi comuni rifatti, per l'occasione, nomi propri.

Di un certo interesse invece la trascrizione dei nomi stranieri. Innanzi tutto le grafie accolte presentano un'oscillazione accuratamente programmata tra nomi italianizzati secondo il procedimento classicistico – per cui non Durer ma «Durerero»³ (*Il responso*, v. 9), non Jean Jacques (Rousseau) ma «Gian Giacomo» (*Paolo e Virginia*, v. 40), non Jules Verne e Nautilus ma «Giulio Verne» e «Nautilo» (*In morte di Giulio Verne*, rispettivamente nel titolo e al v. 5) –, virato anche in direzione di una certa domestica consuetudine con l'oggetto – non Arthur (Schopenhauer) e Friedrich (Nietzsche) ma «Arturo» e «Federico» (*I colloqui*, v. 35) –, e nomi di cui si ricalca fedelmente la grafia, come nel caso dei tedeschi

ria, *Il Novecento*, in G.L. Beccaria, C. Del Popolo, C. Marazzini, *Profilo dell'italiano letterario*, Torino, UTET, 1996, pp. 156-208 (p. 167).

³ Dal Vasari a D'Annunzio, «Durerero» è la forma predominante nel corpus LIZ 4.0 mentre Fogazzaro usa «Dürer» in *Malombra* (parte 2, cap. 3), così come D'Annunzio nel *Trionfo della morte*, libro 6, l.9).

«Nietzsche» (*La signorina Felicita*, v. 311 e *Totò Merumeni*, v. 30) e «Werther» (*L'amica di nonna Speranza*, v. 90).

Diverso è il caso di *Miecio Horszowski*: la grafia del cognome che Gozzano adotta per il titolo del sonetto dedicato al famosissimo e, all'epoca, giovanissimo pianista polacco (1892-1993), poi naturalizzato statunitense, non è quella originale, «Horszowski», ma un lieve adattamento ottenuto con una sostituzione di *w* con *v*, che non ha riscontro nelle attestazioni dei quotidiani coevi: si va infatti da «Horzowski» («Corriere della Sera», 14 marzo 1906; «La Stampa», 6 novembre 1906) a «Horzhowski» («Corriere della Sera», 13 febbraio 1906; «La Stampa», 15 febbraio 1907), fino al filologico «Horszowski» («Corriere della Sera», 6 febbraio 1906; «La Stampa» 18 febbraio 1907).⁴ Dalle cronache cittadine, risulta che Horszowski diede il suo primo concerto a Torino, domenica 17 febbraio 1907, al Teatro Vittorio Emanuele.⁵ Avrebbe poi dovuto tenerne un secondo il 18, ma a causa della proclamazione del lutto nazionale in concomitanza dei funerali di Carducci, dovette rimandarlo a martedì 19 febbraio.⁶ Questa dunque l'occasione per la stesura della poesia dedicata all'esibizione del pianista allora quindicenne, e non dodicenne come scrisse Gozzano («dal gioco delle mani dodicenni», v. 4) tratto in inganno da quanto riportato sui giornali.⁷ Ma tra i poeti attratti dal genio precoce di Miecio, Gozzano giunse terzo: per prima si cimentò la «contessa» Angelina De Leva, con *A Miecio Horszowski* (1906), «Versi d'occasione, di forma e di sentimento assai più nobili che non sogliano essere tali liriche per tali argomenti»,⁸ e per secondo Giovanni Bertacchi, che gli dedicò una poesia omonima nel suo *Alle sorgenti*.⁹

⁴ Sulla grafia e sulla vicenda di *Miecio Horszowski*, si rimanda a M. Manfredini, *L'inclinazione oggettiva*. *Le parole straniere nella poesia di Gozzano*, in *Quaderno gozzaniano*, a cura di F. Contorbis, Firenze, Società Editrice Fiorentina (in corso di stampa).

⁵ «Meno fortunata di altre grandi città italiane, Torino non aveva avuto ancora la ventura d'udire Miecio Horzhowski, il prodigioso fanciullo polacco, non solo rarissimo fenomeno di precocità meccanica ma interprete che parve nuovo e meraviglioso dei maggiori maestri del pianoforte. [...] Non è dubbio che tutta la Torino intellettuale accorrerà ad udire il piccolo pianista, che, a differenza di tanti altri virtuosi, parve ai pubblici che già lo udivono non già soltanto un esecutore prodigioso, ma anche, e meglio, un poeta del pianoforte», *Un concerto di Miecio Horzhowski a Torino*, in «La Stampa», venerdì 15 febbraio 1907, p. 3.

⁶ Si veda l'articolo senza firma su «La Stampa», 19 febbraio 1907, p. 4.

⁷ «Pochi concerti sono venuti a noi preceduti da così grande attesa come Miecio Horszowski, il pianista dodicenne sulla cui fronte è già scesa l'aureola della celebrità» («La Stampa», 18 febbraio 1907, p. 5).

⁸ [Annuncio dei nuovi volumi di poesia usciti] «Corriere della Sera», 18 febbraio 1906, p. 3.

⁹ G. Bertacchi, *Alle sorgenti*, Milano, Baldini e Castoldi, 1906.

2. FONETICA

Certamente mediata dalla *koinè* dannunziana e dalla tendenza etimologizzante di molta poesia di fine Ottocento è la preferenza di Gozzano per alcuni latinismi fonetici, come la conservazione di *u* nelle varie forme di «surgere» («surgerai», «surgesti», «surge», «surgevano»; 6 occorrenze in *Poesie sparse* di contro alle 9 di «sorgere» in *I colloqui*, *Epistole entomologiche*, *Poesie sparse*), opzione prettamente poetica e attestata nella lingua della tradizione da Dante e Petrarca lirico fino all'Ottocento, a Carducci e al primo D'Annunzio. Poiché però questo tratto rimane confinato nelle poesie giovanili di marca più dannunziana (*L'esortazione*, 1903; *Vas voluptatis*, 1903; *Il castello d'Agliè*, 1904; *La preraffaellita*, 1904) e non riprese nella raccolta *La via del rifugio*, si ha conferma della sua ragione fondamentalmente stilistica. Altri latinismi fonetici hanno motivazioni meno ovvie: l'«*umbilico*» (*La via del rifugio*, v. 152) dagli effetti «racconsolanti» per il «brahamino dei Pattarsy» (vv. 150-151) è forma in uso fino al primo Ottocento, soprattutto in manuali d'anatomia, e dunque attardata per il primo Novecento; mentre per «nimbo» (*La morte del cardellino* e *L'amica di nonna Speranza*) non hanno responsabilità i classici trecenteschi bensì autori ottocenteschi e primonovecenteschi come Praga, Cameroni, Pascoli, Zena, D'Annunzio, Lucini, Roccatagliata Ceccardi.

Riguardo a dittonghi e monottonghi, tra «cuore» e «core» Gozzano non ha dubbi: 65 occorrenze di «cuore» di contro alle 6 di «core», peraltro quasi sempre implicate in giochi ironici di ripresa del lessico poetico melodrammatico e convenzionale, come nei «dolci bruttissimi versi» del Giordanello citati nell'*Amica di nonna Speranza* (vv. 33-40). Anche «nuovo» (15 occorrenze) batte «novo» (8 occorrenze, di cui 3 nelle *Epistole entomologiche*, a contribuire al gusto arcaico dell'operazione). E che il monottongo possa essere impiegato scientemente – anche se non unicamente – come retaggio del tempo che fu, come indicatore di obsolescenza, appare confermato dal fatto che, nella preferenza costante per «fero» (6 occorrenze), l'unica (e parodica) occorrenza di «fero» si conti nella «sparsa» *Il commesso farmacista*, confinata tra le «nefandità da melodramma» – «Il cor... l'amor... l'ardor... la fera vista... / il vel... il ciel... l'angel... la sorte infida...» (vv. 42 e 45-46).¹⁰ Riveste funzioni dichiaratamente allusive, invece, il monottongo «rota» (delle 5 occorrenze tra *La via del rifugio*, *I colloqui*, *Epistole entomologiche* e *Poesie sparse*, ben 4 ricorrono nel sintagma dantesco

¹⁰ Su questa occorrenza di «fero» in Gozzano si veda L. Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, p. 61.

«larghe rote»), con tutte le sfumature ironiche o meno che si vogliono, come dimostra il fatto che, quando si tratta di uscir di citazione e riferirsi a un termine specifico della filatura, la scelta cade su «ruota» (*La Bella del Re*, vv. 40 e 63).

Per il vocalismo atono, si registra l'oscillazione tra «giovane»/«giovine» e la preferenza assoluta per la grafia «labyrinth», cara a D'Annunzio (e Petrarca), sebbene confinata nelle *Epistole entomologiche*. L'opzione costante per «giovenile» richiama sì i modelli trecenteschi mediati dal D'Annunzio (come in *Il sogno cattivo*, v. 8) ma è aperta citazione petrarchesca da *RVF* I 3 nel titolo della prima sezione dei *Colloqui*, *Il giovenile errore*.

Per il consonantismo, si individuano alcuni scempiamenti etimologici, sempre in posizione minoritaria rispetto alle forme con geminata: «ebra» (*La via del rifugio*, v. 93), «imagine» (*Il Castello d'Agliè*, v. 51), «labri» (*Le due strade*, v. 48).¹¹ Rientra nell'alternanza sorde/sonore, la conservazione della sorda in «secretaria» (*Elogio degli amori ancillari*, v. 3), motivata da una citazione maliziosa e allusiva al Petrarca (*RVF* CVI 2), mentre per la conservazione non consueta della sorda in «quatrifoglio» (*La via del rifugio*, v. 7), forma che non ha riscontri nella banca dati di *Google Libri* ma ne ha una sulla «Stampa» del 6 giugno 1898 (p. 1) e una poco più tarda in Scipio Slataper, *Il mio carso* (1912), i commentatori hanno chiamato in causa l'influenza della predilezione etimologizzante di D'Annunzio,¹² e in particolare di *Alcyone*, *Il commiato*, vv. 128-130: «ei coglie / Ora il trifoglio aruspice virente / Di quattro foglie»; ma un ruolo potrebbe averlo anche il fr. *quatrefoil* e, forse, il piemontese *quatfeuje*.¹³

¹¹ Altri scempiamenti: «femina» (*Laus Matris*, v. 48) e «spetro» (4 occorrenze, 3 in *Invernale* e 1 in *La loggia*). Di «spetro», «forma di cui non sono note attestazioni prima del Settecento», ma «usata come rimante fino all'inizio del XX secolo» (L. Serianni, *La lingua poetica italiana...*, cit., p. 82), andrà notato che le occorrenze gozzaniane sono tutte in rima, secondo la serie «spetro»/«tetro»/«vetro» e che la coppia di rime «spetro»/«tetro» trova, come precisa Franco Contorbia, «un sintomatico antecedente nell'esercizio poetico di Giovanni Camerana» (F. Contorbia, *Gozzano, la guerra, la morte*, in *Il sofista subalpino*, Cuneo, L'Arciere, 1980, pp. 169-197, a p. 178).

¹² Come in G. Petrocchi, P. Giannantonio, *Letteratura, critica e società del Novecento*, Napoli, Lofredo, 1975, p. 265: «il *quatrifoglio* (con un dannunziano *t* che lo riavvicina arcaicamente all'etimologia) ha un valore in quanto è guardato e non colto».

¹³ Non assume particolare rilievo l'alternanza di forme con palatale e dentale, tra cui «rinunzia» (2 occorrenze, in *L'ultima rinunzia* e in *Il commesso farmacista*, v. 26) e *rinuncia* (2 occorrenze nei *Colloqui*, *Un'altra risorta*, vv. 30 e 31). Degne di menzione alcune sincopi indotte da Dante («carco», «incarca», «scarca» nelle *Poesie sparse*, *L'esortazione*, vv. 2, 4 e 6), mentre appartiene al codice poetico «opra» (in *Epistole entomologiche* e *Poesie sparse*, mentre nella *Via del rifugio* e nei *Colloqui* è «opera»), per quanto non vada dimenticato che «opra» e «oprare» sono «forme vitalissime fino al pieno Novecento» (L. Serianni, *La lingua poetica italiana...*, cit., p. 110).

Le apocopi sono complessivamente scarse nella poesia gozzaniana, sebbene il fenomeno sia tra i più normalmente attratti dalle gabbie metriche ai fini del raggiungimento della misura versale desiderata. Come il monottongo, l'apocope assume, in Gozzano, il valore di generico (e stantio) segnale di aulicità, come si è visto per i vv. 45-46 del *Commesso farmacista*, oppure di richiamo ironicamente nostalgico alla «retorica del tempo», come in *Paolo e Virginia* e in *Nemesi (VR)*, dove avrà la sua responsabilità anche la misura breve del settenario, cui giovano le parole monosillabiche dall'apocope prodotte («han», «fan», «ciel».¹⁴

Infine, gli spostamenti d'accento, sistole e diastole, annoverati da Sergio Bozzola tra i fenomeni fonetici di marca specificatamente poetica¹⁵ e primi testimoni sia della distanza del codice poetico dalla lingua d'uso sia dell'inerzia di infrazioni autorizzate dalla tradizione, non sono molto frequenti in Gozzano, che conta «macàbro» (*L'analfabeta*, v. 148), «albàtri» (*Paolo e Virginia*, v. 112) e «quadrumàni» (*In casa del sopravissuto*, v. 27).¹⁶

3. MORFOLOGIA E MICROSINTASSI

Sul piano della morfologia, Gozzano sembra procedere, negli anni, verso le opzioni meno poeticamente caratterizzate. Ancora una volta imputabili all'infusso dannunziano degli esordi sono le occorrenze della forma arcaica «li»,¹⁷ per l'articolo determinativo, al posto di «gli», nei due sonetti dell'*Esilio* («li aròmati», «li oleandri») stampati su «Poesia» (1906), poi non confermate sul

¹⁴ Apocope sillabica in «vo'», «voglio» (*La Bella del Re*, v. 53), «largamente attestata nella poesia otto e novecentesca» (*ivi*, p. 117).

¹⁵ Cfr. S. Bozzola, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto, I. Poesia*, Roma, Carocci, 2014, pp. 353-402, spec. pp. 354-357, dove il fenomeno viene descritto come molto presente in Carducci e negli Scapigliati, meno in Pascoli e D'Annunzio, e in misura limitata in Graf.

¹⁶ Riguardo all'accentazione piana «dagherottipo», i commentatori riportano la testimonianza di Carlo Calcaterra secondo cui questa grafia sarebbe stata rinvenuta da Gozzano in riviste pubblicate verso la metà dell'800; così il poeta usava pronunciare la parola «dandole il tono e il colore di un momento storico» (G. Gozzano, *Opere*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, p. ##), tanto che nei *Colloqui*, introdusse anche l'accento sulla *i* per segnalare al lettore la corretta pronuncia (*L'amica di nonna Speranza*, v. 10). Sempre motivato, seconda Calcaterra, da preferenze personali di accentazione è «cùcu» (*L'amica di nonna Speranza*, v. 13: «il cùcu dell'ore che canta [...]»; ma *cucù* in *La via del rifugio*, v. 68).

¹⁷ «Li» è usato da D'Annunzio dalla raccolta *Primo vere* fino alla *Chimera*, per poi essere abbandonato come farà con altri fenomeni di morfofonetica arcaizzante.

manoscritto della *Via del rifugio*.¹⁸ Sintomo di italiano regionale è invece l'articolo determinativo che accompagna il nome proprio femminile, «la Simona» (*La via del rifugio*, v. 109); ma guardando ai versi circostanti, ci si accorge che quella che sembra solo una nota linguistica contiene anche una motivazione stilistica: infatti quel «la Simona» (bambina) viene dopo «la Vanessa» (farfalla), creando una certa ambiguità di regno tra i referenti.

Come si è già visto, le preposizioni articolate scisse sono parcamente attestate in Gozzano mentre tra le sintetiche il poeta predilige, in tutta la sua produzione, «pel»/«pei» (*Il giuramento*, v. 34, *Totò Merùmeni*, v. 28), nonostante che «tali forme nel corso dell'Ottocento [avessero perso] terreno rispetto alle forme analitiche, anch'esse tradizionali e ormai raccomandate dai grammatici».¹⁹

Quanto al nome, segnaliamo la presenza del poetismo nominativo «polve» (*L'analfabeta*, v. 118), ben saldo nella tradizione tanto da giungere fino a Sbarbaro,²⁰ ma che in Gozzano ha una sola occorrenza (contro le 2 di «polvere», *La via del rifugio*), e della forma «sentiere» (*La via del rifugio*, *I colloqui*) cara sì a D'Annunzio, ma minoritaria rispetto a «sentiero» (*La via del rifugio*, *I colloqui*, *Epistole entomologiche e Poesie sparse*).

Di un orientamento verso le opzioni meno poetiche sul piano morfologico, ci dicono anche, per i pronomi atoni, l'assenza di enclisi facoltativa con «mi»,²¹ per i pronomi indefiniti la prevalenza di «nessuno» (16 occorrenze) su «niuno» (5 occorrenze), l'alta frequenza del pronome «lei», che «campeggia – come altri aspetti della minuta realtà borghese contemporanea – nella lirica di Gozzano»,²² la nettissima preferenza per l'indeclinabile «lungi» (12 occorrenze) su «lunge» (1 occorrenza).²³ E, per quanto l'imperfetto senza labiodentale sia talmente «di facile accesso», tra Otto e Novecento, da poterlo tralasciare anche in poeti «di forte innovatività linguistica»,²⁴ in Gozzano è invece raro e motivato, nelle *Epi-*

¹⁸ Come segnale linguistico di un tempo che fu, «li» è nella *Via del rifugio* (*La Bella del Re*, v. 59: «li scialli»); come parte di ironico sintagma, nei *Colloqui* (*Alle soglie*, v. 6: «li ordeggni»). Presente la forma arcaica «lo» nella filastrocca riportata nella poesia *La via del rifugio*.

¹⁹ M. Vitale, *La lingua della prosa di G. Leopardi: le "Operette morali"*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 48. Per Giovanni Gherardini «pel» è una maniera di scrittura «biasimevole [...] perché viene a confondere una preposizione articolata con "pel" stroncatura di "pelo"» (G. Gherardini, *Appendice alle grammatiche italiane dedicata agli studiosi giovanetti* [1847], Milano, s.e., 1879, p. 552).

²⁰ Cfr. L. Serianni, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 153.

²¹ *Ivi*, p. 177.

²² *Ivi*, p. 182.

²³ È significativo che l'unica occorrenza di «lunge» trovi una giustificazione metrica nella ricorsività della rima interna dei distici di martelliani: «Ogni sera più lunge qualche bel sogno è fatto: / aspetta il cuore intatto l'amore che non giunge» (*Il responso*, vv. 63-64).

²⁴ L. Serianni, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 206 e n.

stole entomologiche, sia dalla necessità di raggiungere la misura versale dell'endecasillabo («la farfalla avea l'abito conforme», *Parnassus Apollo*, v. 57), sia dall'anacronistico contesto dell'operazione.²⁵

Osservata dunque attraverso i fatti di grafia, fonetica e morfologia, la lingua poetica gozzaniana, con le sue scarse etimologizzazioni e preferenza per le forme piene sulle apocope, mostra un ossequio moderato alla tradizione. La fitta presenza di tasselli letterari non fa virare complessivamente la veste fonomorfologica del dettato verso l'arcaismo, sebbene costituisca comunque un elemento di resistenza: nell'arco della pur breve produzione di Gozzano, mentre l'antiquariato contagioso del D'Annunzio isottèo viene via via emarginato attraverso la selezione operata sulle poesie destinate alla *Via del rifugio*, prende l'avvio in parallelo una nuova modalità di assunzione consapevole di forme obsolescenti, «vestite di tempo»,²⁶ cui viene assegnato il compito di celebrare il *Triumphus Temporis* incarnato dalla «degradazione del consumo»,²⁷ concorrendo, come nelle *Epistole entomologiche*, a una vera e propria strategia dell'«assoluta inattualità»: la scelta programmatica di inserirsi, frutto postremo, nel filone della poesia didascalica cinque-settecentesca, dal Rucellai al Mascheroni, comporta un inevitabile innalzamento del tono che si traduce, come si è visto, in una maggiore disponibilità ad arcaismi fonomorfologici (come il plurale «ramuscei» di *Le Farfalle*, v. 60). Ma, nelle *Epistole*, la finzione del travestimento settecentesco è talmente smaccata da sembrare in fondo quello che è: una festa in maschera.

4. LESSICO

Riguardo al lessico, non ci soffermeremo sulle parole appartenenti alla *koinè* dannunziana e pascoliana come «resupino» (D'Annunzio, *Intermezzo*, *Chimera*, *Alcione*), «redo» (con aferesi da «erede», in Pascoli, *Canti di Castelvecchio*), «tratturo» (D'Annunzio) o su forme desuete come «onnipossente» («onnipoten-

²⁵ Fa eccezione la «sparsa» *Primavere romantiche* (1901), appartenente al manipolo di versi gozzaniani privi di autografo e inseriti da Andrea Rocca nella sotto sezione «Altre poesie tramandate» (G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 331-333), in cui il colore del tempo passa anche da fatti minuti come il dileguo di una labiodentale: «volgea», «struggea», «avea» (rispettivamente ai vv. 17, 20, 21).

²⁶ *Cocotte*, v. 63.

²⁷ E. Sanguineti, *Introduzione* a G. Gozzano, *Le poesie*, cit., p. VII.

²⁸ M. Mari, *Le «Farfalle» di Gozzano e la tradizione didascalica cinque-settecentesca*, in Guido Gozzano. *I giorni, le opere*, cit., pp. 149-167 (p. 166).

te”), in voga tra Sette e Ottocento,²⁹ ma segnaleremo, sulla scorta delle osservazioni di Bozzola, secondo il quale «La crescita di un vocabolario poetico nuovo è esito di due movimenti fondamentali: l’abbassamento prosastico (a) e l’immissione di vocabolari speciali (b)»,³⁰ gli elementi che nella poesia gozzaniana che più concorrono al rinnovamento del vocabolario poetico.

Partiamo dai vocabolari speciali. Tra i lemmi che Gozzano pesca dall’entomologia («piroforo»), dalla zoologia («polipaio»), dalla botanica («asfodelo», «sicomoro») e dalla farmacologia («tiocolo»),³¹ per citare solo alcuni degli ambiti esplorati, ci sono alcuni tecnicismi che sono veri e propri neologismi: è il caso di «auscultare» (*Alle soglie*, v. 6), attestato nel *Dizionario moderno* (1905)³² come latinismo usato dai medici; «radioscopia» (*Alle soglie*, v. 14), attestato in *GDU*³³ a far data dal 1901; alla lista aggiungiamo anche «fotografia», non più neologismo ai primi del Novecento quando lo impiega Gozzano nell’*Amica di nonna Speranza*, ma tale nel 1850, epoca alla quale la fotografia ispiratrice del poemetto risale, e dunque riportato in corsivo a sottolinearne la (di allora) novità.

Quanto ai forestierismi,³⁴ la loro presenza nella poesia gozzaniana non è invadente e le lingue implicate vanno dal francese («cocotte», «petit-gris») all’inglese («yes», «miss»), dallo spagnolo («siesta») all’indostano («jungla»). Talvolta le grafie lasciano un po’ perplessi, non perché siano improprie, ma perché è davvero difficile risalire alla fonte gozzaniana quando grandi banche dati come gli archivi storici della «Stampa» e del «Corriere della Sera» o come Google Libri non offrono attestazioni: è il caso ad esempio del malese «banckywa» (*Risveglio sul Picco d’Adamo*, v. 15), “dell’isola di Banka”, riprodotto con una grafia che non ha riscontro nell’intero corpus di Google Libri. In italiano, come in inglese, infatti, le grafie più frequenti sono *bankiva* o *bankyva*, come attesta ad esempio la traduzione di Charles Darwin, *Variazione degli animali e delle piante allo stato*

²⁹ In Gozzano, una occorrenza in *Nemesi*, v. 20.

³⁰ S. Bozzola, *La crisi della lingua...*, cit., p. 379.

³¹ Per i tecnicismi puntualmente rilevati in più occasioni dagli studiosi della lingua gozzaniana, va tenuta presente la particolarità delle *Epistole entomologiche*, dove è l’adesione al genere della poesia didascalica a portare nel verso sia voci («imenottero», «anemofili», «entomofili») pescate direttamente dai manuali entomologici o da Maeterlinck – non senza il compiacimento di chi impiega «parole peregrine e “difficili”» (M. Mari, *Le «Farfalle» di Gozzano...*, cit., p. 158) –, sia il latino auratico delle denominazioni scientifiche, quasi formule magiche capaci di far apparire l’oggetto, di ricreare uno scenario fiabesco.

³² A. Panzini, *Dizionario moderno*, Milano, Hoepli, 1905, ad vocem.

³³ Con questa sigla si indica il *Grande Dizionario Italiano dell’Uso*, diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999-2000, 6 voll.

³⁴ Per un quadro più dettagliato delle parole straniere nella poesia gozzaniana, si rimanda a M. Manfredini, *L’«inclinazione oggettiva»...*, cit.

domestico (Unione tipografico-editrice, 1878), in cui *bankiva*, che riprende la denominazione ornitologica *Gallus bankiva domesticus*, ricorre numerose volte.³⁵

Tra i vari francesismi della moda e del costume, curioso è il caso di «Demi-vierge» (*Poesie sparse*), promosso da semplice dedica – così nei due sonetti dell'*Esilio*, usciti sul numero di «Poesia» del luglio-settembre 1906, a firma Gustavo Gozzano,³⁶ «per una “demi-vierge”» – al rango di titolo, nel passaggio al manoscritto della *Via del rifugio* (AG I a),³⁷ ove rimarrà non pubblicato. La registrazione gozzaniana è abbastanza tempestiva se si pensa che l'opera di riferimento, il romanzo di Marcel Prévost, *Les demi-vierges*, è del 1894³⁸ e che, nel *GDU*, la voce è attestata con data 1956: ma si tratta probabilmente di una svista perché il lemma figura già nel *Dizionario moderno* (1905)³⁹ nella grafia unita «Demivierge». In ogni caso, fin dal 1896, Scipio Sighele aveva impiegato il francesismo in un suo articolo *La donna nuova*,⁴⁰ ad anticipazione del volume che uscirà due anni dopo.⁴¹ È invece ascrivibile alla più volte richiamata ricerca del “colore del tempo”, l'opzione gozzaniana per l'adattamento «Casimire» (*La Bella del Re*, v. 59: «Oh! Li scialli Casimire»), in uso nel primo Ottocento⁴² – epoca “di sogno”, a suo modo esotica, cui risale presumibilmente la giovinezza di Ciaramella – ma poi soppiantato da grafie di trafilà inglese come *cashmere* (a. 1892 per *GDU*).

Per nulla scontate, invece, le parole che Gozzano prende a prestito dalle lingue esotiche: voci indiane, soprattutto, e malesi, spesso ricevute per tramite

³⁵ La classificazione ornitologica discende dal naturalista olandese Coenraad Jacob Temminck (1778-1858) che ha distinto le *coq géant de Malaise* (*Gallus giganteus*) e le *coq bankiva* (*Gallus bankiva*). In italiano, *Gallus bankiva* si può rintracciare sin dal 1829 (P. Savi, *Ornitologia toscana*, Pisa, Nistri, II, p. 207) mentre dal 1846, è attestata anche la grafia adattata *banchiva* (fonte: *Google Libri*).

³⁶ Gustavo Gozzano, *L'esilio*, in «Poesia», 6-7-8, luglio-agosto-settembre 1906, p. 28. Sui percorsi dell'onomastica gozzaniana si veda F. Contorbia, *Gozzano e «Il Campo»*, in *Il sofista subalpino*, cit., pp. 9-39, in particolare pp. 11-12.

³⁷ Cfr. A. Rocca, *Nota critica ai testi*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 615-617, spec. p. 617.

³⁸ Contorbia suggerisce di riportare l'indicazione a proposito di una *demi-vierge* «più che all'orbita mondanamente erotica del romanzo di Marcel Prévost, all'ambito dell'“officina” (e, prima, della biografia) gozzaniana» (*Gozzano e «Il Campo»*, cit., p. 25).

³⁹ A. Panzini, *Dizionario moderno*, cit.

⁴⁰ S. Sighele, *La donna nuova*, in «Corriere della Sera», 27-28 agosto 1896, pp. 1-2: «Come a Parigi si va trovando insulso il tipo della onesta e casta *jeune-fille*, e lo si sostituisce con quello più piccante della *demi-vierge*, – così è logico che i palati guasti degli americani moderni trovino troppo volgare e troppo borghese la donna maritata, e la sostituiscano col tipo più interessante della donna divorziata».

⁴¹ S. Sighele, *La donna nova*, Roma, Voghera, 1898.

⁴² Come testimonia questa occorrenza: «Maria Iovene, che ha negozio sulla piazza nuova di S. Maria Novella accanto al Caffè, lava qualunque sorte di scialle di casimire» («Gazzetta di Firenze», 89, sabato 25 luglio 1818, p. 4; fonte: *Google Libri*).

dell'inglese, lingua dei colonizzatori,⁴³ come rivelano le grafie «rishy» o «Pat-tarsy». A motivare l'ingresso nei versi gozzaniani di voci talvolta del tutto inedite per la poesia italiana, sono i richiami alle religioni orientali («brahamino», «devhas»), all'ambientazione e agli usi indiani («jungla», «panka»), testimoni del largo interesse tra Ottocento e primo Novecento per l'odeporica e per le pubblicazioni di esplorazioni geografiche e di antropologia.⁴⁴

Quanto alle voci dialettali, la strofa che, nella poesia *Torino*, riporta lacerti di una conversazione salottiera in piemontese è l'eccezione che conferma la regola dell'assenza del dialetto dalla poesia gozzaniana o per lo meno della sua completa subalternità rispetto alla lingua nazionale.⁴⁵ Che il "colore del tempo" avesse, per Gozzano, anche una fondamentale sostanza linguistica lo si è già osservato a proposito dei fatti fonomorfologici. Il parlar materno però non è esclusivamente elemento diacronico, emblema del passato, semmai segnale diafasico-diatopico, cifra linguistica di un certo ambiente caro al poeta, nei modi così ben illustrati dal narratore della prosa *Torino d'altri tempi*:

Oh il mio dolce dialetto così vivo fra tante cose morte, adorato più di qualunque parlare, più dell'italiano (adoratissimo!), l'italiano, estraneo alla mia intima sostanza di Subalpino, appreso tardi con grande amore e con grande fatica come una lingua non mia, il mio dolce parlar torinese, l'unico nel quale penso e l'unico che mi giunga al cuore suscitandovi schietto il riso ed il pianto, il mio dolce torinese sulle labbra d'un re di Savoia, quando il Piemonte era ancora una leggiadra

⁴³ Si veda M. Mancini, *Voci orientali ed esotiche nella lingua italiana*, in *Storia della Lingua Italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, III, *Le altre lingue*, pp. 825-879, in particolare a p. 870.

⁴⁴ Ne ricordiamo alcune: G. Ferrario, *Il costume antico e moderno, o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, delle scienze e usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, Milano, 1817-1834, 21 voll.; *Il costume antico e moderno di tutti i popoli. Dell'Asia*, 1819, 2 voll.; Edward de Warren, *L'Inde anglaise en 1843*, Bruxelles et Leipzig, Meline, Cans et C., 1844 (tr. it. *L'india inglese nel 1843*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1845); *Viaggio pittoresco nelle Indie orientali. Opera ornata delle vedute delle principali città e dei più cospicui monumenti dell'India, dei ritratti degli uomini celebri, e di disegni delle più caratteristiche usanze, ecc. ecc. compilata sulla scorta dei migliori Autori indiani, francesi, inglesi e portoghesi*, Torino, Tipografia Scolastica di A. Vecco e C., 1870, 2 voll.; L. Rousselet, *L'Inde des rajahs. Voyage dans l'Inde centrale et dans les présidences de Bombay et du Bengale*, Paris, Hachette, 1875 (tr. it. *L'India. Viaggio nell'India centrale e nel Bengala*, Milano, Treves, 1877); P. Mantegazza, *India*, Milano, Treves, 1888⁴; A. De Gubernatis, *Peregrinazioni indiane, India centrale*, Firenze, Niccolai, 1886 e *India meridionale e Seilan*, Firenze, Niccolai, 1887.

⁴⁵ Le battute in piemontese interpolate in *Torino* sono parse a Pier Vincenzo Mengaldo: «esperimenti dialettali che si presentano come dichiaratamente subalterni alla produzione in lingua, e ai parametri culturali che in essa si riflettono, dello stesso autore» (P.V. Mengaldo, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, pp. xi-xxxvii, in particolare p. lxxiv).

provincia della Francia e l'Italia non era: quale, quale commozione che non so dire!⁴⁶

Tecnicismi, forestierismi e (poco) dialetto propiziano dunque l'onda lunga dell'abbassamento verso il prosastico che, tra Ottocento e Novecento, porta in poesia il lessico comune e colloquiale. A fronte delle numerosissime tessere prelevate dai grandi autori della tradizione, sono stati più volte messi in luce dai critici gli elementi prosastici della lingua gozzaniana, generalmente individuati in singoli lessemi quali «minestra» (*L'analfabeta*), «dodicenne» (*Miecio Horszowski*), «cuoca» (*La via del rifugio, I colloqui, Poesie sparse*), «becchino», «bara», «prete» (*La via del rifugio, Poesie sparse*), «sbocconcellare» (*L'ultima infedeltà*), «cicalecciare» (*Le due strade*), «treno» (*Il gioco del silenzio*), «scolaretta» (*La signorina Felicita*), «emigrante» (*Totò Merùmeni*). A questi vanno aggiunte le parole che rimandano al linguaggio infantile o a quello che oggi viene definito *baby talk*, cioè il modo affettuoso, vezzeggiativo o eufemistico con cui gli adulti parlano ai bambini: ecco allora «nipotino» (*La morte del cardellino*), «piccolino» (*L'amica di nonna Speranza e Cocotte*), «bimbo» (23 occorrenze contro 14 di «bambino»), «mammina» (*La via del rifugio, I colloqui, Poesie sparse*), «cattiva signorina» (*Cocotte*), «ninna-nanna» (*L'ultima rinuncia e La culla vuota*), «micio» (*Totò Merùmeni*). Per questa via entra anche il linguaggio del bamboleggiamento amoroso («Eppure non sono cattivo, / non sono cattivo, [...]», *Un rimorso*, vv. 36-37), nelle sue sfumature e petulanze infantili («[...] Che male t'ho fatto / o Guido per farmi così», *Un rimorso*, vv. 39-40).

⁴⁶ G. Gozzano, *Torino d'altri tempi*, in «La Nuova Antologia», 1° settembre 1915; ora in *Opere*, a cura di G. Baldissoni, Torino, Utet, 1983, pp. 625-640 (p. 634). Riguardo ai due esperimenti di traduzione in piemontese donati da Gozzano a Salvator Gotta, *Ij tòtòn e Barba ti 't ses ficate 'nt le mie vene*, e compiuti a spese di due sonetti, *Le Oscure* e *Catene*, del volume *Le vergini folli* (1907) di Amalia Guglielminetti, Andrea Rocca ha osservato che essi «costituiscono la sola testimonianza poetica sino ad oggi nota (quando si eccettui il breve frammento mimetico contenuto in *Torino*) della più volte dichiarata predilezione di Gozzano per il “dolce” dialetto natio. Non creazione spontanea, però, ma libero travestimento di versi altrui [...]. Ma che tale esercizio rivesta [...] un carattere estemporaneo, sembrando piuttosto smentire che confortare l'ipotesi di un Gozzano “poeta dialettale” in atto, è provato dall'esame dei manoscritti: ove incongruenze e incertezze di ordine grafico-morfologico tradiscono l'imbarazzo di una penna certamente poco addestrata all'uso del piemontese scritto, specie se con intenti d'arte» (A. Rocca, *Nota critica ai testi*, cit., pp. 787-788). Una postrema insorgenza dialettale compare nel poemetto *Carolina di Savoia*, del 1915, dove la promessa sposa al Duca di Sassonia viene appellata dal popolo torinese come *la Bela Carôlin*. Si veda G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit. pp. 341-342, vv. 29 e 31, nonché la nota a questi versi nati «in servizio delle serate di musica e poesia organizzate, a partire dal novembre 1914, dalle sorelle Silvia e Alina Zanardini» (A. Rocca, *Nota critica ai testi*, cit., pp. 783-784, p. 783).

Una quota rilevante del lessico comune e familiare è infine affidato, nei versi gozzaniani, a espressioni cristallizzate e modi di dire: «nera come il carbone» (*La via del rifugio*, v. 90), «casi della vita» (*La via del rifugio*, vv. 30 e 154; *Nemesi*, v. 74), «il mangiare» (*L'analfabeta*, v. 12), «fare lettura» (“leggere ad alta voce un testo”, *L'analfabeta*, v. 59), «pensare ai casi propri» (*L'intruso*, v. 7 e *La signorina Felicita*, v. 206), «all'impazzata» (*La Bella del Re*, v. 74), «Satanasso» (*La Bella del Re*, v. 76), «volerci» (*Nemesi*, v. 29), «coso» (*Nemesi*, v. 67 e *La signorina Felicita*, v. 185).

5. SINTASSI E STILE

Nella sintassi gozzaniana sono stati spesso evidenziati, e opportunamente, i luoghi di resistenza alla prosa in cui inversioni, iperbati e anastrofi torcono il dettato in direzione di un innalzamento del tono,⁴⁷ supportati tra l'altro anche dalle numerose tessere culte già molto bene indagate dalla critica.⁴⁸ In Gozzano, però, non mancano opzioni che, al contrario, vanno in direzione della prosa e soprattutto dell'oralità.

Come ha scritto Luca Serianni, l'oralità in poesia è «una specie di odorosa pantera»,⁴⁹ da cercarsi non tanto nella compagine fonomorfológica o nelle scelte lessicali quanto in segnali sintattici, topologici e pragmatici. Più che mimesi, allora, l'oralità in versi è propriamente “ricostruzione”, attenta ai vincoli della metrica, anche quando rappresenta voci diverse attraverso il discorso diretto (o pseudo discorso diretto, se vogliamo accentuare la natura autoriale di quanto viene riportato tra trattini): ad esempio, quando l'analfabeta dell'omonima poesia gozzaniana parla si esprime con inversioni, apocopi e strutture iterative tutt'altro che mimetiche, così come la notazione sull'«italo-brittanno» di Ketty non è d'ostacolo alla preziosità, per quanto ironica e straniata, di un chiasmo: «capelli illustri in ordinate carte» (*Supini al rezzo ritmico del panka*, vv. 34 e 62).

⁴⁷ Basti per tutti questo esempio di separazione tra oggetto e verbo a grande distanza «Non la voce così dell'Infinito, / né mai così la verità del Tutto / sentii levando verso i cieli puri // la maschera del volto [...]» (*Ora di grazia*, vv. 9-12) o l'anastrofico «[...] il proteso già pollice verso» (*La forza*, v. 13) cui vanno accostati, per contrasto, i casi in cui predomina un più neutro succedersi dei componenti della frase con ordine SVO: «Gli leggo le notizie del giornale» (*L'analfabeta*, v. 69).

⁴⁸ Cfr. E. Salibra, *Lo stile di Gozzano*, Firenze, Vallecchi, 1972; M. Masoero, *Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano*, in «Otto/Novecento», VI, 1982, pp. 175-258; A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

⁴⁹ L. Serianni, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, in «Studi linguistici italiani», XXXI, 2005, pp. 3-32 (p. 29).

E che per Gozzano il discorso diretto non sia necessariamente luogo della mimesi⁵⁰ lo testimonia sintomaticamente il fatto che venga «censurata», in *Cocotte*, l'«appropriazione immediata del linguaggio “parigino” della protagonista»: ⁵¹ il verso «Le petit gamin! Mon Dieu! C'est rigolo!», ⁵² presente nella versione inviata ad Amalia Guglielminetti, ⁵³ verrà infatti espunto nella veste definitiva della poesia.

Per questo motivo appare rilevante quando nel mediatissimo discorso diretto gozzaniano si trovano tratti riconducibili alla sintassi dell'oralità, come ad esempio la frase scissa implicita che compare nelle battute che si scambiano Carlotta e Speranza: «Fu lui a donarmi quel libro» (*L'amica di nonna Speranza*, v. 96) oppure il «che» polivalente nel parlato della «cattiva signorina»: «Piccolino, ti piaccio che mi guardi?» (*Cocotte*, v. 19). Con *I colloqui* Gozzano sfrutterà intensamente non tanto la drammaticità teatrale quanto tutti i possibili modi di interrelazione: dall'endofasia di un soliloquio o di un fittizio dialogo con una parte di sé (il cuore in *Alle soglie*) all'interazione dialogica mancata o elusa perché l'allocutario rimane ostinatamente muto (come ne *Il gioco del silenzio*, v. 30: «e ancora mi negasti la tua voce») o perché il locutore è troppo ciarliero (come in *Un rimorso*); dall'interazione calata entro la gabbia degli alessandrini (*L'amica di nonna Speranza*) a quella più liberamente mimetica accomodata nell'elastica prosodia dell'endecasillabo (*La signorina Felicità*).⁵⁴ Ma è fin dalla *Via del rifugio* che si possono ritrovare cifre di oralità, come attestano questi versi:

ma, scusa, ci vuol poca
intelligenza! Basta –
di' non ti pare? – basta
il genio d'una cuoca.
(*Nemesi* 29-32)

⁵⁰ Marziano Guglielminetti nel suo *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano* (in *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1967², pp. 187-208) riconosce nel poeta piemontese uno «sforzo antiorale» che condurrebbe la sua lirica ad una vera e propria «esorcizzazione del parlato» (pp. 204 e 205).

⁵¹ M. Guglielminetti, *Introduzione* a G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. XXXIV. Vedi anche A. Rocca, *Nota critica ai testi*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 709.

⁵² G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. XXXIV.

⁵³ Lettera del 23 dicembre 1907 in G. Gozzano – A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, a cura di S. Asciamprener, Milano, Garzanti, 1951, pp. 76-78; la si può leggere, con un breve taglio iniziale, anche in A. Rocca, *Nota critica ai testi*, cit., pp. 708-710.

⁵⁴ Del titolo *I colloqui*, Mengaldo ha sottolineato la natura «per eccellenza anti-eloquente, anzi anti-lirica» sulla scia del *Pianissimo* di Sbarbaro (cfr. P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26, qui p. 12).

dove si sommano un attacco con congiunzione testuale avversativa («ma»), un connettivo fraseologico («scusa»), una ripetizione («Basta / [...] basta») prodotta dall'inserimento di un'incidentale fatica («di' non ti pare?»).

Seguendo questa traccia, ci si accorge allora che Gozzano tende a complicare i piani dell'elocuzione anche attraverso espedienti sintattico-interpuntori, quali gli incisi tra trattini o tra parentesi, le frasi esclamative, le frasi interrogative, i puntini di sospensione; espedienti che sembrano possedere la funzione precipua di sollecitare l'interazione con il lettore, esibendo la "qualità" della voce di chi parla, la sua grana emotiva, spingendosi talvolta fino nei territori del mimetismo manierista, come nel rimprovero di Felicità interrotto dai singhiozzi: «Non mi ten... ga mai più... tali dis... corsi!» (*La signorina Felicità*, v. 282), dove si realizza una di quelle esecuzioni deficitarie che rientrano, secondo Serianni, insieme alla sospensione del discorso e all'epanalessi, tra i modi «più redditizi, o almeno più ricorrenti, per rappresentare nel verso i modi dell'oralità».⁵⁵

Con il ricorso alle parentesi (o ai trattini),⁵⁶ in funzione di integrazione o commento, Gozzano introduce una discontinuità enunciativa dagli effetti polifonici: il commento parentetico apre a un intervento soggettivo dell'autore che può riguardare il grado di verità della frase, come nel caso di *Paolo e Virginia*:

[...] Un marinaio nudo
tenta svestirla e seco darsi all'onda;
si rifiuta Virginia pudibonda
(retorica del tempo!) e si fa scudo
delle due mani... [...]» (vv. 127-131)

oppure può essere ceduto al personaggio perché moduli il proprio discorso, come nel caso di Ciaramella che autocommenta il proprio dire, facendosi da sé il controcanto:

Che furori, cari miei!
Delle belle la più bella
(ora, già, non son più quella:
parlo del cinquanta... sei...)
(*La Bella del Re*, vv. 9-12).

⁵⁵ L. Serianni, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, cit., p. 18; ma cfr. anche p. 21.

⁵⁶ Secondo Enrico Testa tra gli istituti grammaticali della sperimentazione pascoliana che hanno avuto un influsso immediato su Gozzano o sui crepuscolari v'è il «modulo della parentetica, destinata a diventare una delle cifre sintattiche più frequenti – quasi un'insegna stilistica – della poesia contemporanea» (E. Testa, *Pascoli, Giovanni*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Treccani, p. 1073).

Delle frasi esclamative Gozzano fa talvolta un uso francamente iperbolico, come testimoniano questi versi della *Signorina Felicita*:

Bell'edificio triste inabitato!
Grate panciute, logore, contorte!
Silenzio! Fuga della stanze morte!
Odore d'ambra! Odore di passato!
Odore d'abbandono desolato!
Fiabe defunte delle sovrapporte!
(*La signorina Felicita*, vv. 25-30)

per i quali è difficile pensare che non vi sia un sovradosaggio doloso di una modalità tipicamente pascoliana;⁵⁷ ma ciò che qui importa è l'insistenza sullo stupore, l'esaltazione della funzione emotiva, centrata appunto sul soggetto della comunicazione, al fine di ottenere empaticamente l'attenzione del lettore. Nelle frasi interiettive, il contorno intonativo dei contenuti presentati come inattesi è vario: si va dalla memorabile esclamazione antifrastica di *Invernale* («O voce imperiosa dell'istinto! / O voluttà di vivere infinita!», vv. 27-28), anticipatrice della capitolazione del soggetto che, sopraffatto dall'istinto di sopravvivenza, abbandona l'impavida amica per mettersi in salvo, a quella meno prevedibile di *La medicina*, applicata a una serie di ipotesi interrotte, nelle quali viene formulata solo la protasi, salvo chiudere il ventaglio dei significati possibili con l'indicazione di un'apodosi "autoriale":

Ah! Se voi foste qui, tra questi fiori,
amica! [...]

Mi direste il *Congedo*, [...]
[...] E queste
bellezze, [...]

mi farebbero ancora sano e forte!
E guarirei: Voi mi risanereste» (vv. 5-6 e 9-13).

⁵⁷ Sulle esclamative in Pascoli, Enrico Testa ha scritto: «Quasi volesse così attingere alle forme primarie, mitiche e antropologiche del dire poetico, Pascoli privilegia le modalità esclamativa e interrogativa del discorso, le forme "primitive" dello stupore e della domanda di fronte all'esistenza e ai suoi misteri» (*ivi*, pp. 1072-1074, p. 1073).

Che in quest'uso vi sia del "melodrammatico" è indubbio tanto che Sanguineti ha potuto osservare, a proposito di *Cocotte*, che questi «modi di declamazione sentimentale» si pongono «proprio in opposizione agli stilemi narrativi che [...] caratterizzano [Gozzano] nelle sue zone più risolte». ⁵⁸ Tuttavia la declamazione, intesa latamente come modalità enunciativa che prevede, invoca, un pubblico, è a nostro avviso costitutiva della poesia gozzaniana, tanto da assumere quasi una funzione fàtica, di verifica dell'apertura del canale comunicativo con il lettore.

L'alta frequenza delle esclamative nella poesia di Gozzano è superata dall'abbondante uso dei puntini di sospensione, tratto che ha in Pascoli il suo riferimento più vicino. Posto che la punteggiatura, di per sé, non può costituire una specola autonoma per analizzare un autore, è però un fatto che il riconoscimento di una predilezione interpuntoria chieda di essere inserita e spiegata in un contesto interpretativo più ampio.

Se, nell'oralità, la «brusca interruzione del messaggio o l'allusione a qualcosa di inesprimibile produce un effetto retorico che [...] viene reso [...] da una pluralità di interventi sull'intonazione e sui codici visivo-gestuali», ⁵⁹ nella scrittura tale effetto è affidato all'aposiopesi. Ai puntini sospensivi Gozzano fa fare molte cose:

a) spalancare abissi di non detto, come nel caso del «Perdutamente rise...» di *Cocotte* (v. 41) in cui gli interpreti concordano nel leggervi l'infinita malinconia di un sogno di maternità frustrato;

b) rallentare la lettura per consentire al lettore di fingersi nel pensiero la situazione, uno sfondo, uno scenario evocati: «O il tetro Palazzo Madama... / la sera... la folla che imbruna...» (*Un rimorso*, vv. 1-2);

c) aprire un varco temporale verso un passato scivolato nell'inconscio ma pronto a balzare vivido dinanzi alla coscienza: «Ho rivisto il giardino, [...] / [...] ed il confetto...» (*Cocotte*, vv. 1-4);

d) sospendere il dettato per proseguirlo subito dopo in maniera antifrastica («novelli, bimbi... I bimbi già corrosi», *L'analfabeta*, v. 3), anche smascherando senza pietà pose da letteratura, in cui l'esclamativo "mente" e i puntini "rvela-

⁵⁸ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, 1975, p. 134. Tra i detrattori di questa maniera gozzaniana che si arrende alla «declamazione di cattivo gusto e decadente», c'è Giuseppe Petronio (*Poeti del nostro secolo: i crepuscolari*, Firenze, Sansoni, 1937, pp. 43-44).

⁵⁹ D. Corno, *aposiopesi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Treccani, 2010, *ad vocem*.

no”: «“Ah! Povera Signora! ...” E s’abbandona» (*Elogio degli amori ancillari*, v. 10).⁶⁰

Ma c’è, infine, una funzione strutturale svolta dai puntini, che potremmo definire “puntini-sutura”, che è quella di

e) cucire insieme elementi disparati, secondo una precisa tecnica di montaggio; nella *Via del rifugio*, è il caso dei puntini posti alla fine del v. 4, «*risponde la gallina...*», a segnare lo stacco tra il motivo musicale dello sfondo, la filastrocca, riportata non a caso in carattere corsivo, e l’ingresso della voce del poeta, nonché di quelli posti all’inizio del v. 17, a marcare l’intromissione del canto popolare nel piano del discorso del personaggio che dice “io”:

bimbe di mia sorella!

... su tre cavalli bianchi:

bianca la sella

bianca la donzella bianco il palafreno...» (vv. 16-20).⁶¹

La frequente co-occorrenza di esclamative e puntini di sospensione in Gozzano li pone in un rapporto dialettico capace di introdurre la durata dentro l’esecuzione della poesia, come se al di là delle cadenze della metrica vi fosse una partitura della voce, modulata attraverso questi espedienti grafici, che spinge in direzione dell’ascolto e della musicalità.

L’attenzione che via via stiamo ponendo sugli aspetti dell’esecuzione della poesia gozzaniana ci porta a verificare la possibile relazione tra le figure utili a rappresentare l’oralità in versi⁶² e la presenza di strutture che possano concorrere all’impressione di musicalità appena richiamata: l’iterazione sembra essere questo punto di mediazione.

Fin dal 1972, Elena Salibra aveva individuato nella ripetizione un tratto precipuo della *Via del rifugio*, sottolineando come le frequenti anadiplosi, le figure etimologiche e le geminazioni dessero «al verso gozzaniano una caden-

⁶⁰ Altre funzioni segnalate da Dario Corno. Così Guido Gozzano la usa come artificio (anche visivo) di sovradeterminazione conoscitiva («stupito di che? Non mi sono / sentito mai tanto bambino...», *L’assenza*, vv. 27-28) e come modalizzazione del tempo narrativo testuale interno o per rendere il senso della conversazione («– Verrete? – Quando i manghi fioriranno... – / Sorella, già si chiudono le foglie, / trema la prima stella... →» (*Paolo e Virginia*, vv. 79-81)).

⁶¹ Guglielminetti aveva parlato a questo proposito di «tensione dei segmenti non logicamente coordinati dalla filastrocca» (M. Guglielminetti, *Per la filastrocca “La via del rifugio” di Gozzano*, in *La parola al testo*, 2002, pp. 821-826, p. 825).

⁶² Cfr. L. Seriani, *Lingua poetica e rappresentazione dell’oralità*, cit., pp. 21-23.

za e una musica personalissime». ⁶³ Qualche anno dopo, Vittorio Coletti evidenziava come, in Gozzano e nei poeti crepuscolari, la ripetizione fosse una delle figure retoriche più ricorrenti, «in tutte le sue varianti, dalle più corrive alle più raffinate», ⁶⁴ e, dopo averne fornito una tassonomia dettagliata, dalla «ripetizione ravvicinata di una stessa parola» alla ripetizione non come figura «della poesia ma [...] del linguaggio parlato, immagine di povertà linguistica e di pigrizia formale», ⁶⁵ come nel verso: «Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna...» (*L'amica di nonna Speranza*, v. 61), individuava in particolare la perdita di vigore della figura, «ridotta a una funzione di bassa e monotona orchestrazione del discorso». ⁶⁶ E proprio l'indubbia centralità dell'iterazione in Gozzano ha, infine, convinto Angela Casella a considerarla, in senso lato, come riproposta di temi e vocaboli nel giro ristretto di una coppia di versi o di un verso singolo: così intesa, l'iterazione appare tendenza generale e costante nel poeta torinese, tanto che anche la rima può essere interpretata come una sua modalità. ⁶⁷

Ma nella poesia gozzaniana vi è, a nostro avviso, un'ulteriore forma di ripetizione che merita di essere indagata: si tratta di una ripetizione strutturale/strutturante che travalica la misura della frase e si estende sull'intelaiatura dell'intero componimento, secondo le modalità del parallelismo: dall'anafora («Ma quella che vive [...] / ma quella che prega [...] / ma quella che porta [...]», *L'ipotesi*, vv. 7, 9, 11) all'epanadiplosi («Ascolto il buon silenzio, intento, ascolto», *L'alfabeto*, v. 43). È il caso, ad esempio, della ripresa ravvicinata di due versi quasi identici:

Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più tetro...
dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più sordo...
(*Invernale*, vv. 17-18; corsivo nostro);

di coppie di versi con minimi elementi di variazione:

⁶³ E. Salibra, *Lo stile di Gozzano*, cit., p. 48.

⁶⁴ V. Coletti, *Dall'anonimo al personale (Il linguaggio poetico dai crepuscolari ai vociani)*, in *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Melangolo, 1978, pp. 47-61 (p. 48).

⁶⁵ *Ivi*, p. 50 e p. 51.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 51-52.

⁶⁷ A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 102. Casella individua in Gozzano una vera e propria «orgia iterativa», per quanto derivata da una tecnica fondata rigorosamente sui classici.

Nascere *vide tutto ciò che nasce*
in una casa, in cinquant'anni. [...]
[...]
Passare *vide tutto ciò che passa*
in una casa, in cinquant'anni. [...]
(*L'analfabeta*, vv. 1-2 e 5-6; *corsivo nostro*);

o di gruppi di versi che, ripetendosi a intervalli all'interno del componimento, vanno a costituire un vero e proprio ritornello che rimanda a un'esecuzione sonora del testo, a una sorta di "simulazione di cantato", come per la quartina della *Via del rifugio*:

Socchiudo gli occhi, sto
supino nel trifoglio,
e vedo un quatrifoglio
che non raccoglierò
(vv. 5-9),

quasi un *refrain* che si ripete ai vv. 70-73, in alternanza con la sua versione leggermente modificata:

Socchiudo gli occhi, estranio
ai casi della vita.
Sento fra le mie dita
la forma del mio cranio...
(vv. 29-32 e 153-156),

chiuso in entrambi i casi dalla quartina:

Un desiderio? Sto
supino nel trifoglio
e vedo un quatrifoglio
che non raccoglierò
(vv. 169-172).

Strutture iterative che coinvolgono segmenti verbali e testuali di ampiezza variabile sono abbondantissime in Gozzano, come ogni lettore può esperire: ma quello che può sembrare a prima vista un tratto estenuato e, in fondo, trito della sua poesia, acquista invece una pregnanza personalissima se si collega la tecnica della ripetizione non solo all'influsso di fonti e modelli letterari – Pascoli, D'Annunzio (specie quello del *Paradisiaco* e del teatro in versi), Graf,

Govoni e Palazzeschi –, ma anche alla suggestione di «forme di poesia più facili e lievi, quali cantilene popolari e filastrocche infantili, ricche di ritornelli e di elementi ripetitivi di ogni genere»,⁶⁸ senza dimenticare la formularità ricorsiva tipica dei modi narrativi della fiaba. Non ci addentreremo nel merito dell'interesse gozzaniano per il melodramma o per i canti popolari: qui ci basta ricordare che *L'ultima rinunzia* è rielaborazione di un canto greco definibile, secondo le categorie individuate da Serianni, per la completa mancanza di interventi diegetici, come testo a «dialogicità totale».⁶⁹ È però un fatto che l'«insopprimibile vena lirico-melodica»⁷⁰ del poeta sia, per un verso, ciò che lo porta a creare strutture ritornellanti che simulano il canto e il recitativo, come ha dimostrato Beccaria:

Ogni componimento gozzaniano, seppure dimesso in apparenza, ha una singolare vocazione prosodica. E questa vocazione è stata possibile grazie all'intensa memorizzazione [...] dei segmenti istituzionali (già codice secolare, già galateo poetico, già depositati nella memoria collettiva): quelli appunto che intarsiano il mosaico versicolore delle sue cantabili cadenze. Linguaggio di grande aristocrazia, letteratissimo, e ad un tempo fatto popolare, Perché nato da intensità di compressione, nel verso, di letteratura e di recitativo che ne consegue;⁷¹

per l'altro, ciò che lo porta a cercare naturalmente l'attenzione e l'ascolto del lettore attraverso l'intenso sfruttamento degli espedienti sintattico-interpuntori prima individuati (incidentali, esclamative, puntini di sospensione) e delle modalità della rappresentazione dell'oralità in versi.

Gozzano insomma sembra avere una preoccupazione dominante: attivare il circolo comunicativo con il lettore, stabilire connessioni che portino il testo a sporgersi fuori dalla pagina per raggiungere il proprio destinatario. Di questa preoccupazione sono, dunque, prova la ripetizione, ossia una figura della presenza che, insieme allo pseudo discorso diretto, ha «per effetto di rendere attuale alla coscienza l'oggetto del discorso»,⁷² e l'aposiopesi che, evidenzian-

⁶⁸ *Ivi*, p. 91.

⁶⁹ L. Serianni, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, cit.

⁷⁰ A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, cit., p. 91.

⁷¹ G.L. Beccaria, *Canto e contro canto di Gozzano*, cit., p. 84.

⁷² Ch. Perelman – L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 184. E nella direzione di incremento del senso di presenza potrebbero forse essere lette anche le frequenti indicazioni di luogo e di tempo – si pensi a quante date ospita il verso gozzania-

do graficamente l'omissione di un contenuto, svolge proprio la funzione di sollecitare l'interpretazione del lettore, chiamandolo a un'ampia mossa cooperativa.⁷³

Predisposta per essere eseguita, detta (o letta) a un pubblico, sia pure di un salotto, rivolta costantemente all'uditorio con narrazioni e rappresentazioni che prevedono uno spettatore, la poesia gozzaniana è allusiva perché continuamente rimanda a qualcosa che sta fuori del dettato. Ed anche il riconoscimento dei tasselli pescati «mediatamente o immediatamente, nelle vaste riserve dantesche e petrarchesche a lui fornite dai sacri testi dei poeti antichi e da quelli meno sacri ma quanto utili, dei maestri moderni» e di cui «il Gozzano più maturo e originale arriva a servirsi [...] in maniera spericolata e francamente impreveduta»,⁷⁴ rientra in fondo nei compiti di un lettore cooperativo. La citazione, in Gozzano, diviene così una figura di comunione perché con essa, «per mezzo di procedimenti letterari, ci si sforza di creare o di confermare la comunione con l'uditorio», da ottenersi «per mezzo di riferimenti ad una cultura, una tradizione, un passato comune».⁷⁵ In questa prospettiva, la domanda di Angela Casella se il poeta torinese presupponesse o meno nel lettore la conoscenza delle sue fonti⁷⁶ riceve una risposta affermativa: la citazione, per Gozzano, è, come l'allusione, un «elemento di accordo e comunione»⁷⁷ e deve essere condivisa dal lettore, pena l'inefficacia (o perlomeno la diminuzione) dell'effetto retorico che intende veicolare.

L'intreccio tra figure della presenza e figure della comunione ci restituisce, alla fine, un senso ulteriore per una "poesia" che, riprendendo una definizione coniata da Beccaria per Corrado Govoni, si dà essenzialmente come «parodia radicale del poetico»,⁷⁸ a patto però di non dimenticare che lo *choc* primario di Gozzano proviene dall'esperienza di una "realtà" – quella utilitaristica e borghese del suo tempo – che è essa stessa "parodia radicale del poetico". Di

no – poiché il termine concreto accresce la presenza, i numeri parlano più vivamente all'immaginazione: e siccome presenza e emozione sono intimamente legate, per creare l'emozione è indispensabile la specificazione (cfr. *ivi*, pp. 155-156).

⁷³ Secondo Dario Corno, «nel Novecento, l'aposiopesi ha impiego nei poeti più attenti al circuito comunicativo col lettore» (D. Corno, *aposiopesi*, cit.).

⁷⁴ A. Casella *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, cit., p. 45.

⁷⁵ Cfr. Ch. Perelman – L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, cit., p. 187.

⁷⁶ Cfr. A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, cit., p. 46.

⁷⁷ Cfr. Ch. Perelman – Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, cit., p. 179.

⁷⁸ G.L. Beccaria, *Il Novecento*, in G.L. Beccaria, C. Del Popolo, C. Marazzini, *Profilo dell'italiano letterario*, Torino, UTET, 1996, pp. 156-208 (p. 163).

qui la tensione tra il sogno di autoreclusione di Totò Merumeni (o il sogno di assoluta rinuncia al desiderio dell'eutimico personaggio supino nel trifoglio della *Via del rifugio*) e la necessità, come ha detto con la consueta franchezza Elio Gioanola, di riconoscere che, «al di là della letteratura, il mondo esista davvero e lo si debba abitare».⁷⁹ E se è così, meglio allora abitarlo in comunità, stabilire una connessione, sia pure con la mediazione dalla letteratura, uscire dall'isolamento dell'io e raggiungere finalmente gli altri.

⁷⁹ E. Gioanola, *Gozzano: la malattia e la letteratura*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., pp. 321-342 (p. 342).

José Muñoz Rivas

IL CANTO POPOLARE NELL'OPERA DI GUIDO GOZZANO

Dei due studi che Eugenio Montale dedicò a Gozzano, quello del 1949, intitolato significativamente *Due artisti di ieri*,¹ è colmo di chiavi per capire la zona dell'arte di Gozzano che mi propongo di trattare in modo conciso qui. Mi riferisco all'uso professionale, nei suoi testi, di poesia e di prosa, del canto popolare narrativo, che il nostro autore realizzò singolarmente negli anni precedenti e posteriori alla pubblicazione nel 1911 del libro della sua vita, *I colloqui*.²

Non c'è da meravigliarsi se Montale si dirige all'arte di un poeta e di un musicista e compositore di opere senza porsi molti problemi o distinzioni. E ancor di più se consideriamo che le poesie di Gozzano hanno molto a che vedere con la musica, e spesso bisogna interpretarle come delle partiture piuttosto che come dei tradizionali testi poetici.³ Penso che questa sia una riflessione che possa essere perfettamente estesa ad altri scrittori simbolisti e decadenti in Europa, come Paul Verlaine (che tra l'altro lo stesso Gozzano, come sappiamo, funzionalizza attraverso varie citazioni ne *I colloqui*), Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck, ecc. In Italia, senza entrare adesso nella questione del simbolismo che qualche decennio fa è stata abbastanza chiarita da François Livi,⁴ succederebbe la stessa cosa con la poesia di Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli, e, in parte, con quella di Giosuè Carducci, solo per citare gli autori maggiori e i più illustri mediatori dell'arte di Gozzano.

Prima di ogni altra cosa bisognerebbe chiarire che il ricorso al folklore nella poesia e nella prosa di Gozzano non solo si relaziona, evidentemente, con la

¹ E. Montale, *Due artisti di ieri*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, I, Milano, Mondadori, 2006 [1949], pp. 850-854.

² G. Gozzano, *I colloqui*, Milano, Fratelli Treves, 1911.

³ Cfr. M. Guglielminetti, *Gustavo, Guido e Diodata Gozzano*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Torino, 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985, pp. 343-354: «[...] se Bistolfi rappresenta la grafica (si ricordi la copertina della prima edizione dei *Colloqui* [...]), Puccini potrebbe essere stato, dopo i *Colloqui*, il possibile referente musicale» (p. 346).

⁴ F. Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1974 [1968].

questione dell'“originalità”, ma neanche con il fenomeno dell'“obsolescenza”, studiato splendidamente da Edoardo Sanguineti.⁵ Lo stesso accade per la direzione al tempo passato, presente in tutta l'opera di Gozzano, indicata, com'è noto, da Giovanni Getto⁶ negli anni quaranta del XX secolo. Direi che si tratta di una delle versanti dell'arte gozzaniana più ricche, soprattutto perché ci introduce con pienezza nella “officina” dello scrittore, e ci svela le difficoltà che lo scrittore dovette superare nella tappa iniziale e finale della sua arte, senza dubbio le più complesse nell'opera di qualsiasi artista. E ancor di più nel caso di Gozzano, se consideriamo le enormi difficoltà fisiche che il poeta ebbe dal momento in cui gli venne diagnosticata la tisi acuta nel 1907, ed in particolar modo negli ultimi anni.

La ricostruzione dei testi folklorici che Gozzano proporrà nelle sue poesie è in buona parte diretta alla strutturazione coerente e unitaria nelle composizioni anteriori al libro del 1907, *La via del rifugio*.⁷ In quest'ultimo, il materiale popolare cercava di offrire struttura e coesione, tra le tante limitazioni, a una raccolta di poesie che voleva presentarsi come estranea all'orbita estetica dannunziana, però coerente a questa a livello architettonico. Mentre il resto di quelli che potremmo definire esperimenti folklorici appartengono alla densa e complessa tappa finale della sua opera, in cui Gozzano si muove quasi ai minimi termini. Quest'ultimo momento compositivo è piuttosto distante, dal punto di vista artistico, dai due libri di poesie pubblicati in vita, così come dalle *Epistole entomologiche*, soprattutto per ciò che concerne la qualità estetica delle opere. Si tratta, comunque, di una fase che è ancora poco conosciuta soprattutto dal grande pubblico, nella quale il poeta attua come se stesse aspettando distrattamente la «morte sicura».

In questa produzione il canto popolare è il contenuto stesso del testo, considerando che l'autore, in realtà, affianca alla lingua italiana il testo dialettale arcaico che gli proporciona in modo particolare Costantino Nigra, approfittando di qualsiasi tipo di risonanze letterarie al passato illustre di una collettività piena di confabulazione che arriva a volte all'affettazione senza nessun altro scopo. Gozzano conferma così anche la nota teoria di Montale, secondo la quale, nell'interpretazione del poeta piemontese, l'arte non doveva essere “solo” originalità, ma anche ricreazione, citazione, erosione continua di un altro testo,

⁵ E. Sanguineti, *Introduzione*, in G. Gozzano, *Le poesie*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1990 [1973], pp. v-viii.

⁶ G. Getto, *Gozzano* [1946], in *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 9-55.

⁷ G. Gozzano, *La via del rifugio*, Torino, Streglio, 1907.

come l'erosione del mare sulla pietra dello scoglio e, spesso, citazione singolare di un altro autore dal quale partire per costruire la buona letteratura. O abolire la cattiva letteratura, se pensiamo alla relazione particolare che si stabilisce immediatamente con l'opera di D'Annunzio.

La risonanza musicale presente in tutta l'opera poetica di Gozzano, si rinforza considerabilmente se prestiamo attenzione all'incorporazione di melodie popolari del tipo lirico-narrativo nella sua poesia, partendo dalla preparazione de *La via del rifugio* nel 1907. Un libro che ha significato da un lato il suo debutto come poeta su un palcoscenico presieduto dall'estetismo di Gabriele D'Annunzio, con la cui imitazione Gozzano si formò come scrittore, e dall'altro, aspetto forse molto più rilevante, l'annuncio della conformazione di un linguaggio poetico come *reductus* di «libertà spirituale profonda», che è ciò che presiede il suo libro di poesia per eccellenza, il canzoniere *I colloqui* del 1911.⁸

Nella poetica gozzaniana il folklore non rappresenta un interesse autonomo, e specialmente se pensiamo a *I colloqui*. Direi che si tratta di un ulteriore elemento caratterizzante della forte curiosità del poeta, che si può riscontrare nella progressiva delimitazione della sua opera. In altre parole di una sperimentazione che si dovrebbe analizzare con il resto delle iniziative tecniche che Gozzano mette in moto nel cammino del consolidamento della sua arte. Infatti, le rielaborazioni dei canti popolari, o la stessa inclusione del materiale popolare nei suoi testi, o anche solo canzoni e melodie, le troviamo in una zona della sua produzione narrativa, già a partire dal 1914 quando iniziava una fase in cui la sua poetica era del tutto delimitata, in cui l'elemento musicale e folklorico in qualche modo impregnava di "tensione emotiva" alcune composizioni poetiche e narrative, che esigono dal lettore un'altissima competenza della sua poetica per poterle apprezzare pienamente.

Il campionario di rielaborazioni del canto popolare narrativo, piemontese e greco, del quale disponiamo non è molto ampio. Infatti si limita a poche poesie, cinque per l'esattezza, e a due novelle direttamente implicate in questa tematica leggendaria e regionale da cui Gozzano ha saputo trarre molti profitti. Mi riferisco al mini-ciclo che l'autore pubblicò sulla rivista «la donna» di Torino a partire dal 1914.⁹ Concretamente *La Marchesa di Cavour* (1914) e *Torino d'altri tempi*

⁸ Cfr. J. Muñoz Rivas, *La conciencia del lenguaje poético como reducto de libertad espiritual en la gestación de 'La via del rifugio' de Guido Gozzano*, in «Anuari de Filologia. Literatures contemporànies», 5, 2015, pp. 19-47.

⁹ Cfr. M. Guglielminetti, *Gozzano e la pratica della scrittura*, in *La musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschki, 2007, pp. 183-185, dove alla p. 183 leggiamo la nota anonima che pubblicò «la donna», X, 20 aprile 1914, pp. 20-21: «l'autore avrebbe potuto fe-

(1915), che contengono un'evocazione idilliaca delle famose dame piemontesi in cui inserisce gli omonimi canti dell'antologia di Costantino Nigra,¹⁰ pubblicata nel 1888, e ampiamente diffusa in Europa. A tutto ciò bisognerebbe aggiungere, per la tematica e la lingua impiegata, *La casa dei secoli*, non molto differente, né strutturalmente, né tematicamente, dal resto delle novelle che il fratello del poeta, Renato Gozzano, pubblicò nel 1918 con il titolo de *L'altare del passato*.¹¹

Si tratta di composizioni narrative che ricreano una tematica fra lo storico e il favoloso, che Gozzano funzionalizza spesso fino al limite, con una lingua invasa da arcaismi a livello lessicale e sintattico, facendo provvista di dialettismi, gallicismi, latinismi, con cui trasportava le sue fedeli lettrici ad ambienti perfettamente familiari, autentici, narrandogli avvenimenti storici romanzzati con meticolosa accuratezza. E ovviamente storie d'altri tempi, di cui lui si compiaceva nel dialogo che intavola nelle stesse novelle con le lettrici de «la donna»,¹² alle quali offre un «rifugio» pseudostorico pieno di fantasticherie per la vita moderna di quella che già era al tempo la metropoli torinese.

La tematica leggendaria che l'autore estrae dai canti popolari, non contrasta troppo con il resto dei temi e motivi del ciclo narrativo gozzaniano di questo complesso periodo di scrittura, che mantiene una linea costruttiva molto unificata, direi compatta, almeno per quanto riguarda l'inserimento di materiali dell'antologia di Nigra. Non urta con il resto delle novelle che compongono il libro del 1918, e nemmeno con quelle che si pubblicarono con altri titoli, precisamente per la tendenza astratta a direzionare i contenuti finzionali della letteratura al passato, che l'autore strumentalizza fino all'estremo. Creando, almeno nella poesia, un effetto che definirei di grata, familiare comicità, e – non ci inganniamo – anche di grande affettazione che introducono a tutti gli effetti il lettore attento a un forte sarcasmo e soprattutto a un grande disincanto esistenziale.

Scrivendo sempre con una lieve e controllata scaltrezza, non toglie l'interesse artistico alla novella se la leggiamo attentamente, come ad esempio in questo paragrafo sulla scoperta della canzone della «*bela madamin*» sulla collina torinese de «Le Maddalene»:

licemente accoppiare al suo fine buon gusto, quel senso di nostalgia arcaica, che è sentita caratteristica della sua arte».

¹⁰ C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, introduzione» di G. Cocchiara, Torino, Einaudi, 1974 [1957], 2 voll.

¹¹ Il libro era stato preparato dall'autore da prima della crisi di emottisi, che gli tolse la vita nell'agosto del 1916. Cfr. G. De Rienzo, *Nove agosto 1916*, in *Guido Gozzano. Breve vita di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 215-17. Cfr. E. Sanguineti, «*La casa dei secoli*», in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1975 [1966], pp. 39-49.

¹² Milano, Fratelli Treves, 1918.

Ma come? Si canta dunque ancora sui nostri colli torinesi *La bela madamin*, la canzone di Carolina di Savoia? Avevo dovuto occuparmene per certi studi di *folklore* subalpino, la conoscevo attraverso le versioni del Nigra, ma la credevo un fossile ormai della letteratura popolare e gioisco ascoltandola, sorpreso come il geologo che si veda ad un tratto dinnanzi viva e fresca nella luce del sole la bella specie creduta estinta.¹³

L'incorporazione da parte di Gozzano del materiale popolare folklorico, credo che apra un'importante via di analisi per la sua poetica. Specialmente perché non si tratta di un fenomeno isolato ma piuttosto di una tendenza ricorrente in diverse zone della sua opera e in distinte epoche della sua traiettoria artistica. E precisamente si attiva nelle due tappe più delicate di qualsiasi artista, quella iniziale e quella finale, della quale bisognerebbe chiarire ancora alcune questioni che riguardano, in particolar modo, la raccolta poetica *Le farfalle. Epistole entomologiche*, e l'attività cinematografica così discussa ormai da decenni.

Uno degli episodi più importanti nella vita di Gozzano è la nota decisione di abbandonare la sua militanza nelle fila dell'estetismo di D'Annunzio, e la conseguente conversione a una letteratura antidannunziana. Così la denominò Carlo Calcaterra¹⁴ nel suo studio sull'estetismo di Gozzano, e il suo apparentemente brusco cambio di direzione verso una poesia fortemente antiestetista agli occhi del nuovo pubblico professionale, a cui si rivolge adesso il nostro poeta. L'obiettivo era quello di iniziare a tutti i costi una tappa di scrittore "moderno" e svincolato dalla poesia artificiosa e aristocratica del suo modello per eccellenza: Gabriele D'Annunzio.

Sull'episodio della conversione, fondamentale negli studi gozzaniani, si è pronunciata buona parte della critica in modo anche molto romanzato. A mio avviso, continuano ad essere particolarmente valide le conclusioni di Marziano Guglielminetti sui problemi «strutturali» del primo libro di Gozzano, a proposito dei quali si difende più il risultato di antologia, rispetto a quello di libro di poesie costruito e unito, e ancor meno quello di canzoniere,¹⁵ mitigando l'importanza dell'attribuzione dello spoglio dei testi più dannunziani.¹⁶

¹³ G. Gozzano, *L'altare del passato*, in *Posie e prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1978 [1961], p. 620.

¹⁴ Cfr. C. Calcaterra, *Estetismo e antiestetismo. Romanticismo e preziosismo nel Gozzano*, in *Della lingua di Guido Gozzano*, Bologna, Libreria Editrice Minerva, 1948, pp. 3-26.

¹⁵ M. Guglielminetti, *Gozzano e la pratica della scrittura*, cit., p. 74.

¹⁶ Id., *Guido Gozzano e Carlo Calcaterra*, in *La musa subalpina...*, cit., pp. 377-389.

Non è marginale che, in tempi molto vicini alla preparazione e ordinazione delle poesie che integrarono *La via del rifugio*, Gozzano si servisse strumentalmente di vari canti popolari narrativi di tipo lirico. Fra questi mi interessa risaltare la «bella filastrocca», che serve per assegnare le sorti nel «gioco del cucù». Si tratta di un canto piemontese, fra l'altro molto conosciuto dal grande pubblico, ed anche dal colto, estratto dall'antologia di Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*. Gozzano lo utilizzò precisamente per la rielaborazione dell'antico poema *Convalescente* (1905), che intitolò *La via del rifugio*, passando ad occupare nell'antologia poetica improvvisata, intitolata anche questa *La via del rifugio*, una funzione strutturale molto rilevante. Da una parte, su questa ricadeva la responsabilità di informare sul contenuto di tutta la raccolta, dato che il titolo originario, *Convalescente* (1905), lo cambiò con quello che aveva pensato per il libro che stava preparando. Dall'altra, l'autore aveva ampliato e ristrutturato la poesia originaria, introducendo a sua volta la rielaborazione o il «rifacimento» di una canzone popolare dell'antologia del Nigra in almeno due redazioni, come precisò Edoardo Sanguineti, presenti in altre collezioni di canzoni popolari narrative che circolavano in Italia.¹⁷

L'imprevista edizione de *La via del rifugio* non poté offrire la coesione di una raccolta, o di un canzoniere, neanche in senso lato, ossia, la struttura e la coerenza testuale necessarie che richiede il genere. In questo senso, non ho il minimo dubbio che, cosciente di questa situazione, l'autore cercasse *in extremis* di conferire una certa unità al suo libro, e facesse in modo che, anche nella posizione finale della supposta raccolta, apparisse un altro testo frutto di una rielaborazione di un canto popolare narrativo, *L'ultima rinuncia*, come ci informano gli editori della poesia di Gozzano, una rielaborazione terminata proprio nella primavera del 1907.¹⁸ Introducendo nella mente del possibile lettore un'aria di

¹⁷ G. Gozzano, *Le poesie*, cit. Per Sanguineti, la «bella filastrocca» (v. 63), Nigra l'avrebbe registrata in due redazioni, essendo la seconda quella più prossima alla versione gozzaniana, trascritta a Tortona: «Tranta, quaranta, | tüt ël mund a canta; canta lo gallo, | risponde la gallina; | madama Franceschina | s'avanza a la finestra | cun tre columbe an testa. | Passan i Franchi | cun tre cavalli bianchi, | bianca la sela, | bundi, madamizela... (C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, cit., p. 688). Però informa che in alcuni luoghi la versione di Gozzano si avvicina ad altre registrazioni, come quella di I. Nieri, *Vita infantile e puerile lucchese*, Livorno, 1917, pp. 41-42, «Cecco velluto...»: «Passa tre fanti | con tre cavalli bianchi; | bianca la sella, | bianca la gonella, | bianco il parasole...». E altri elementi li offrirebbe G. Pitre, *Giuochi fanciulleschi siciliani*, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1883, pp. 28-31, nella sezione *Canzonette e filastrocche dei fanciulli per contarsi*, IV, con versioni di Ragusa, Alcamo, Marche (registrazione di Gianandrea), e una redazione diversa di Tortona, alla p. 5.

¹⁸ Cfr. G. Gozzano, *Le poesie*, cit., pp. 71-74. È molto significativa la nota di Sanguineti alla poesia, in cui difende l'influenza del canto greco tradotto da Niccolò Tommaseo nell'edizione di Pavolini (Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, 1903), che già aveva offerto a *Il giuramento* incrociata con uno dei

maggiore libertà spirituale, che equilibrasse il rancido estetismo di qualche zona del primo libro censurato, non sapremo mai quante volte e con quanta precipitazione, considerato che ci sono indici di quest'ultimo che sono stati persi.¹⁹

Questa poesia era un adattamento libero di una canzone narrativa, concretamente dell'antologia *Canti popolari greci*, tradotti da Niccolò Tommaseo, della quale la seconda edizione fu maneggiata da Gozzano con disinvoltura, come scrisse Calcaterra in alcuni interventi riguardanti questo canto per vari motivi conflittivo. Per Calcaterra, dunque, la poesia *L'ultima rinuncia*, del 1907, sarebbe un «Tentativo d'arte e non altro. Sono errate le altre interpretazioni, che di questo componimento sono state date».²⁰ Infatti, Calcaterra pubblicò uno noto studio con cui cercò di risolvere tutta la inutile polemica sull'insensibilità e la cattiveria del poeta Gozzano verso la sua vera madre, che a noi solo informa sul mondo reale in cui il poeta viveva nella Torino dell'epoca.²¹

Il materiale poetico tradizionale e popolare, secondo quanto detto, favorì la strutturazione di un libro inizialmente non previsto nel 1907 nel quale si mostrava la già considerevole produzione poetica di Gozzano pubblicata nei quotidiani e riviste, specialmente piemontesi. Allo stesso tempo, il libro, per così dire, "spogliato" da elementi sospetti in qualche modo doveva implicarsi apertamente, in un'epoca di *Manifesti*, presentandosi come una pubblicazione estranea il più possibile all'estetismo imperante e "autoimposto" nella sua prima giovinezza. Quasi a voler nascondere a tutti i costi almeno i residui tematici più dannunziati, per indicare, materializzare davanti ai lettori nel modo migliore, una nuova rotta poetica che il poeta, in realtà, aveva già cominciato a muoversi = in una direzione che, anche se non era proprio distinta "formalmente", lo era almeno "spiritualmente" nei contenuti e nei temi.

In questo senso, la famosa cantilena che Gozzano rielabora nella poesia *La via del rifugio*, intitolata, nel 1905, *Convalescente*, è molto rappresentativa di ciò che tecnicamente l'autore si gioca assumendo il materiale popolare nella

Canti popolari del Piemonte di Nigra, *La ballerina* (pp. 557-558). L'epigrafe la deduce da *La madre, Poemi conviviali*, di Giovanni Pascoli: «E poi la madre e il figlio | vennero ancor dalla palude in terra, | l'una a soffrire, e l'altro a far soffrire». Infine il critico cita D'Annunzio, *Più che l'amore*, I, *Teatro*, I, Milano, Mondadori, 1941.

¹⁹ Cfr. G. Gozzano, *La via del rifugio secondo il manoscritto*, introduzione di M. Guglielminetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

²⁰ C. Calcaterra, *Della lingua di Guido Gozzano*, cit. pp. 92-93.

²¹ Id., *'L'ultima rinuncia' o estetismo e antiestetismo nel Gozzano*, in *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, pp. 87-108, dove afferma: «Il dardo più aguzzo fu lanciato al Gozzano da alcuni giornali pel componimento *L'ultima rinuncia*, che sembrava voler sigillare il significato del libro in un impassibile isolamento di esteta» (p. 89).

sua poesia, e può servirci per interpretare la funzionalità e il raggiungimento della canzone popolare narrativa nell'opera del poeta piemontese. Come anche dell'ampio uso strutturale che realizza nella costruzione del suo primo libro di poesie, così pieno di suggestioni che immediatamente saranno la migliore arte gozzaniana. Senza ombra di dubbio, uno dei libri più emblematici e preziosi di questa parte così complessa della cultura letteraria di fine secolo in Italia.

La «bella filastrocca», la «bella favola», come viene nominata nella poesia, si utilizza per assegnare le parti nel «gioco del cucù», e il poeta la adopera come espediente per mettere in movimento dei personaggi infantili che nella finzione lirica sarebbero fantasticamente le sue nipoti, dato che ciò non corrisponde alla realtà biografica dell'autore, come chiarisce Calcaterra,²² il quale ricorda anche che in *Convalescente* erano due le nipoti, Simona e Gasparina. L'autore arriva a disegnare «Madama Colombina», riaffermando così il mondo di candida fantasia infantile che Calcaterra ha da sempre difeso per la poesia di Gozzano, specialmente nella prima fase della sua poetica.

In quel punto qualche critico ha messo in evidenza un chiaro messaggio antidannunziano nella poesia, oltre alle interferenze che ci sono nella costruzione testuale sull'adattamento del canto agli interessi di proclamazione antiestetista, come Guglielminetti.²³ E ciò di fronte all'opinione di Alberto De Marchi, che, nonostante riconosca la citazione dannunziana, non mette in dubbio l'ambiente antiestetista risaltando un tono alla Giulio Orsini.²⁴ Infatti Guglielminetti constata che l'«io» che descrive la condizione esistenziale «resupino sull'erba» nella poesia, sembra quasi forzare la segnalazione di una citazione di D'Annunzio, in *Maia*, e anche in *Alcyone, Commiato*, vv. 62-64: «Eccomi su l'erba supino | col braccio sotto la testa», lontano allora da provocare la sua ironia, constatando così il tradimento che il suo stesso subconscio (o memoria letteraria) realizza sulla sua intenzione del veloce oscuramento degli elementi dannunziani nella sua poesia dal 1903, che è l'anno di composizione del suo primo poema importante, *Primavere romantiche*.²⁵ E mantenendo in qualsiasi

²² G. Gozzano, *Opere*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1948, p. 1199.

²³ M. Guglielminetti, *La filastrocca della Via del rifugio* [2002], in *La musa subalpina...*, cit., pp. 311-117. Cfr. anche il suo capitolo *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, in *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Genova, Silva, 1964, pp. 187-208.

²⁴ G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., in cui afferma: «Ma l'odicina, su un tono alla Giulio Orsini, è fuor dell'aura dannunziana con rilucenti screziature cromatiche nel contrasto fra la cantilena infantile e l'assorto pensiero del poeta» (p. 1381).

²⁵ M. Guglielminetti, *La filastrocca della Via del rifugio*, cit., p. 315.

momento nella poesia la ricerca della musicalità, sfiorando il limite del senza senso. Così come di un ingenuo surrealismo, come ha segnalato Angela Casella, dove paradossalmente degli effetti e dei risultati si ottengono rincorrendo fino in fondo la via della facilità più ovvia, e riaffermando, anche qui, le sue teorie sulla pressione della formazione preraffaellita in un primo momento dell'arte gozzaniana.²⁶

Il resto delle rielaborazioni di canzoni popolari narrative nella *Via del rifugio* penso si debbano considerare simili nello scopo di alleggerire il peso dannunziano delle poesie nel 1907. Come facendo una dimostrazione pubblica della sua uscita definitiva dall'estetismo, e da tutto ciò che questa identificazione rappresentava, anche socialmente parlando, come giovane scrittore in un mondo letterario praticamente subordinato alla pressione, alla commozione pubblica, che esercitava l'opera di D'Annunzio. Un autore, non va dimenticato, che continuava ancora a rappresentare il trionfo della letteratura in tutti i sensi, compreso per la maggior parte degli scrittori incasellati poco dopo con l'etichetta di "crepuscolari".

Ritornando agli altri testi folklorici inseriti nel libro del 1907, bisogna avvertire che continuano a presentare una grande utilità critica per capire l'arte gozzaniana. Specialmente i rifacimenti dei canti popolari che analizzò per la prima volta Calcaterra, come per esempio *La Bella del Re*, *Il giuramento* e *L'ultima rinuncia*, due poesie che chiudono in qualche modo il libro e conferiscono una certa struttura formale e ideologica del canzoniere mancato. Per quanto riguarda le fonti delle poesie, si tratta ancora una volta dei *Canti popolari del Piemonte* di Nigra, e i *Canti popolari greci*,²⁷ che si pubblicarono nella «Biblioteca dei Popoli» diretta dal poeta e professore di latino dell'Università di Messina Giovanni Pascoli, che sarebbe anche mediatore per la poesia gozzaniana nell'ambito della canzone popolare.

De *La Bella del Re*, Calcaterra afferma che l'autore modificò la canzone popolare sotto l'influenza del poema di Grégoire Le Roy, risultando in questo modo un canto trasformato in poesia tramite un testo belga, in cui il personaggio Ciaramella assume un nome della tradizione canavesana, ma che è inoltre presente nel Pascoli dei *Canti di Castelvechio*.²⁸ In questo modo l'operazione di Gozzano, così artificiosa tra l'altro, conferma la relazione che Henriette Mar-

²⁶ A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 92.

²⁷ *Canti popolari greci*, tradotti ed illustrati da Niccolò Tommaseo, a cura di P.E. Pavolini, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, 1905 [1903].

²⁸ C. Calcaterra, *La via del rifugio*, in *Della lingua di Guido Gozzano*, cit., pp. 61-93 (pp. 84-85).

tin stabilisce fra i poeti intimisti francesi e la poesia di Pascoli nello sviluppo e maturazione della poetica di Gozzano.²⁹ Concretamente la poesia di Pascoli *Le ciaremelle*, composta a Messina nel 1901, e pubblicata ne «La Riviera Ligure» nel 1902, che poi passò a formar parte dei *Canti di Castelvecchio* (1903). La musicalità e l'impressionismo sono evidentissimi nel testo risultante di cui propongo questo frammento:

Nella tabe che la rôde
fila: tira prilla accocca
con il filo della rocca
i ricordi del Re Prode.

«Egli, fiero alla battaglia
nell'ardore delle squadre,
qui passava come un padre
vero padre dell'Italia...

Ma cessarono i favori
con il Tempo e con la Morte:
ora filo a mala sorte
per le tele dei signori...»

Un soffiare di tramontana
scende giù dalla foresta:
fa tremare ciò che resta
della regia cortigiana.³⁰

Questo conferma ancora una volta il debito, anche con Pascoli, nella costruzione di quella zona popolare-tradizionale della sua poesia, che si inserisce senza nessuno scontro con il resto della sua poetica. Ciò rappresenta la zona della sua arte in cui la costruzione impressionista (che la poesia condivide con altre rielaborazioni a cui faccio riferimento de *La via del rifugio*), diventa molto evidente. Un ulteriore indicatore, l'impressionismo, del debito di Gozzano con la letteratura decadente, nella quale le rielaborazioni dei testi arcaici erano abbastanza normali, senza voler andare oltre in Francis Jammes, modello di poesia «vera» non solo per Gozzano ma per tanti altri poeti europei dell'epoca

²⁹ H. Martin, *Guido Gozzano*, Milano, Mursia, 1971 [1968], pp. 134-155.

³⁰ G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 53-54.

come Juan Ramón Jiménez, Antonio e Manuel Machado e Fernando Pessoa, per solo rimanere in campo iberico.³¹

Qualcosa di simile si verifica per quanto riguarda la splendida canzone *Il giuramento*, che troviamo nell'indice de *La via del rifugio* verso la fine del libro, insieme a *La Bella del Re*, perfettamente integrata nella dimensione impressionista a cui facevo riferimento. Si tratta di una poesia anch'essa derivata da un canto greco, della stessa edizione di Pavolini, e quindi tradotto da Tommaseo, che ha come argomento il colloquio di Gozzano con una bella pastorella a cui chiede un bacio. E come segnala anche Calcaterra, si tratta di una rielaborazione e un'amplificazione della canzone greca.³² Un modo d'arte rifatto in base alla fantasia di una canzone che scopre chiaramente la zona artistica che si compromette di più con l'impressionismo artistico che in quegli anni accompagnava Gozzano, come si percepisce perfettamente dal frammento iniziale della poesia, specialmente mediante un lessico cromatico, per esempio «biancheggia», «calcina», ecc, in cui la dissipazione dello spazio e dei personaggi «fantastici» è realmente vistosa.³³

– O molle trifoglio,
o mani di gelo!
Che bene ti voglio!
Ti giuro sul cielo! –
Solleva una mano,
mi dice:

«è lontano!»

– Che sete di baci!
Morire mi pare.
Ah! Come mi piaci!
Ti giuro sul mare! –
Riflette un secondo,
mi dice:

«è profondo!»

Biancheggia sospesa
in fondo al tratturo
la Chiesa. – Ti giuro

³¹ Cfr. G.L. Beccaria, *Convenzionalità e alterità nella letteratura degli ultimi: il canto popolare* [1978], in *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, romanzo, fiaba, canto: le strutture «forti» della letteratura colta e popolare*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 245-279 (p. 254).

³² C. Calcaterra, *Della lingua di Guido Gozzano*, cit., p. 90.

³³ G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, con un saggio di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2016, pp. 121-122.

fin sopra la Chiesa! –
Sorride bambina,
mi dice:

«è calcina!». ³⁴

Per quanto riguarda la poesia *L'ultima rinunzia* che Gozzano colloca in posizione finale, ho già fatto riferimento alle sue implicazioni con la poetica di Pascoli. Procede da un canto popolare greco della stessa antologia di Pavolini, e appare in un canto fra quelli che raccolse Nigra, *La ballerina*. ³⁵ È importante notare ancora che è una rielaborazione della primavera del 1907, quasi sicuramente di marzo del 1907 come affermano Calcaterra e Sanguineti, di poco prima della pubblicazione del libro nell'aprile di quell'anno. Di modo che si tratta di una poesia scritta *ex professo* per l'imminente primo libro con lo scopo di fissare un messaggio chiaro, riguardante il cambio di rotta ideologico e della poetica.

L'ultimo verso della poesia, «Ma lasciatemi sognare!», che ricorda così tanto il «Lasciatemi divertire» di Aldo Palazzeschi, è un messaggio chiaro sulla nuova direzione che la poesia stava prendendo nel giovane, e già condannato alla malattia a vita, Gozzano. Un messaggio che è stato decifrato da molti critici durante decenni, tra i quali segnalerei adesso anche Guglielminetti, che difendeva l'elezione del «sogno» come superamento della condizione di dolore che testimonia la figura della Madre, utilizzando i materiali consolatori della letteratura, anche se come afferma: «pur facendo di tutto il poeta per dar a credere di avere 'attraversato' D'Annunzio, il gran maestro della Letteratura». ³⁶ Un messaggio emblematico che è possibile cogliere in questo frammento che cito:

– «O Poeta, la tua mamma
che ti diede vita e latte,
che le guancie s'è disfatte
nel cantarti ninna-nanna,

lei che non si disfamò,
perché tu ti disfamassi,

³⁴ *Ivi*, p. 65.

³⁵ Cfr. la nota di Edoardo Sanguineti in G. Gozzano, *Le poesie*, cit., p. 71, in cui segnala la canzone *La ballerina* che raccoglie Costantino Nigra, in *Canti popolari del Piemonte*, cit., pp. 557-558. Sulla poesia cfr. nuovamente C. Calcaterra, *'L'ultima rinunzia' o estetismo e antiestetismo nel Gozzano*, in *Con Guido Gozzano e altri poeti*, cit., pp. 89-108.

³⁶ M. Guglielminetti, *Gozzano e la pratica della scrittura*, cit., p. 83.

lei che non si dissetò
perché tu ti dissetassi,

la tua madre ha fame, tanta
fame! E cade per fatica,
s'accontenta d'una mica;
tu soccorri quella santa!³⁷

L'antiestetismo di Gozzano a partire dal 1907, anno in cui si ufficializza pubblicamente, in fondo metteva in rilevanza anche il problema dell'adattamento della poesia «classicista» dei suoi modelli più immediati al mondo contemporaneo di crisi dei valori che lui stesso stava vivendo, e il conseguente rifugio umanista nella letteratura che questa problematica comportava.³⁸ Non è quindi marginale, né tantomeno un caso, che Gozzano offrisse al suo primo libro di poesia una struttura tessuta con materiale «basso», «arcaico», per ciascuno dei canti popolari tradizionali che in qualche modo contenevano, limitavano, per quanto potevano, il materiale estetista che evidentemente soggiaceva nelle poesie così vitalistiche de *La via del rifugio*.

Infatti, è sufficiente una lettura veloce del commento alle poesie dell'edizione di Sanguineti (1973) per mettere in luce l'insistenza dell'autore nel controcanto della poesia dannunziana, ossessivamente, come anche in prosa. In tal senso la poesia più famosa di Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la Felicità* (1909), sarebbe l'esercizio più emblematico della corrosione sull'alta letteratura a cui faccio riferimento da parte di Gozzano della letteratura dannunziana. Il fatto che fra una delle sue sestine compaia incastonato un canto popolare narrativo, che cito a continuazione, è molto significativo: «Nulla s'udiva che la sfinge in pena | e dalle vigne, ad ora ad ora, un canto: | *O mio carino tu mi piaci tanto, | siccome piace al mar una sirena...*».³⁹ Trattandosi in questo caso, come appunta Edoardo Esposito, di una citazione di un canto popolare che riprende Niccolò Tommaseo nella sua edizione del 1850,⁴⁰ e che quest'ultimo registra come appartenente alla zona di Montamiata.⁴¹

³⁷ G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 129.

³⁸ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976.

³⁹ G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 110.

⁴⁰ N. Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, Venezia, Tipografia G. Tasso, 1850, I, p. 105. Cfr. G. Gozzano, *La Signorina Felicita ovvero la felicità*, a cura di E. Esposito, Milano, Il Saggiatore, pp. 94-95. Esposito informa che la canzone che cito è nella collezione *Canti popolari toscani*, a cura di G. Tigri, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp, 1856, p. 80.

⁴¹ Cfr. G. Gozzano, *La Signorina Felicita...*, cit., p. 95: «Giovanettino, mi garbate tanto! | Più che non garba il mare alla sirena. | Quando che non vi vedo, piango tanto, | E mi si gela il sangue in ogni

Sintetizzando molto, direi che la sperimentazione con il materiale tradizionale folklorico, da un lato poteva servire perfettamente a camuffare questo materiale estetista dannunziano scomponendolo e corrodendolo. Ma da un'altra parte, provocava una "dolce" implicazione con i lettori, che accedevano familiarmente, cordialmente al libro di poesie pieno di presunte «belle cose di altri tempi», dove il linguaggio alto e basso si sovrapponevano senza troppe complicazioni, creando come notò Montale,⁴² lo *choc* prodotto dal contrasto con entrambi i registri.

Il canto popolare narrativo per eccellenza, come sostiene Gian Luigi Beccaria, il «rifugio nel privato (sentimentalmente) e nel passato (ideologicamente e linguisticamente)»,⁴³ riappare anni dopo nella prosa di Gozzano, quando la produzione lirica, a partire dalla pubblicazione de *I colloqui* nel 1911, lascia spazio progressivamente alla narrativa, tramite gli articoli che formeranno le *Prose per l'Esposizione di Torino del 1911*. Concretamente, nelle novelle *La Marchesa di Cavour* (1914), così come in *Torino d'altri tempi* (1915), inquadrati in un progetto editoriale della rivista «la donna» di Torino. E pubblicati poi con altri racconti di questi anni con una tematica simile, nel libro postumo *L'altare del passato* (1918).

Le novelle s'inserirono in un mini-ciclo di prose per un «pubblico muliebre»,⁴⁴ e sono direttamente collegate alle rielaborazioni poetiche, traduzioni e «prose programmate» che Gozzano scrisse riguardo questi temi storici o leggendari. Lo stesso vale anche per altre poesie meno conosciute dal grande pubblico, appartenenti alla sua ultima tappa da scrittore, presieduta non dalla mediocrità come sentenziano alcuni critici,⁴⁵ ma piuttosto dall'indecisione, dalla pigrizia, dal disorientamento, a volte sconcertante, per il critico nell'*impulsus scribendi*.

Una dimostrazione di ciò che affermo è presente nel bel racconto *Torino d'altri tempi*, in cui Gozzano finge di sognare per le sue lettrici il contenuto del racconto, che carica fino alla noia di dati storici e dettagli pieni di viscosità, con sprazzi di dialettalismi, che si collegano al contenuto della canzone popo-

vena. | Quando che non vi vedo e non vi sento, | Mi ricordo del nome, e mi contento. | Quando che non vi vedo e non vi trovo, | mi ricordo del nome, e mi consolo». Questo che cito sarebbe l'originale, anche se, come afferma il critico, non si esclude che le modifiche che testimonia la citazione gozzaniana si debbano a trascrizioni diverse, o forse a rielaborazioni dell'area padana.

⁴² E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., pp. 1270-1280.

⁴³ G.L. Beccaria, *Convenzionalità e alterità...*, cit., p. 277.

⁴⁴ M. Guglielminetti, *Gozzano e la pratica della scrittura*, cit., p. 184.

⁴⁵ G. Gozzano, *Poesie*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 2012 [1985].

lare che l'autore incastona senza troppi problemi nella narrazione, amplificando il sapore di nostalgia piemontese e del passato glorioso. Nella novella attiva il meccanismo della mediazione letteraria allontanata nel tempo così tipico di tutta la sua opera, che produce qui un'atmosfera totalmente concorde con la sua poetica del sogno, della atemporalità, o dell'obsolescenza, introducendo le sue lettrici nello «statuto della stampa», in una costruzione immaginaria fatta con materiali diurni come l'ha denominata Elio Gioanola. E attivando nell'ambito metalinguistico l'ironia come citazione e autocitazione, che comporta l'uso del linguaggio nella poesia esclusivamente attraverso il linguaggio poetico della tradizione, in questo caso la canzone popolare.⁴⁶

Per quanto riguarda *La Marchesa di Cavour*, anche qui si sviluppa un argomento storico partendo da un canto popolare dell'antologia di Nigra, dal quale prende anche il titolo. Qui Gozzano lascia al finale l'incorporazione della canzone popolare in dialetto piemontese e la traduzione così come si legge dall'antologia di Nigra,⁴⁷ limitandosi anche in questo caso ad ampliare smisuratamente, ampollosamente, se vogliamo, teatralmente, l'infelicità della principessa francese e l'invidia e la gelosia nei confronti della Marchesa di Cavour, la preferita del re. Gozzano approfitta abbondantemente delle spiegazioni storiche e dei riferimenti di Nigra per la sua ricomposizione dell'ambiente storico nel racconto fittizio.

Quello che è stato detto per il racconto, può essere perfettamente applicato alla canzone, o rielaborazione poetica *Carolina di Savoia*, indiscutibilmente gozzaniana, composta nel 1915 per una lettura poetica nell'ambito delle serate poetico-musicali, a cui ho già fatto riferimento, delle sorelle Zanardini. Si tratta anche qui della piena rielaborazione e ampliamento di un canto popolare dialettale subalpino e di argomento storico, molto fantasioso, in cui abbonda la teatralità. Un'attività, il teatro, di cui esistono parecchie allusioni nella bibliografia critica di Gozzano, che bisognerebbe valutare, o almeno situare molto vicino all'interesse per il cinema, per l'industria cinematografica a Torino durante questi anni.⁴⁸ La poesia risultante *Carolina di Savoia* affronta il tema del citato racconto *Torino d'altri tempi* (1915), in cui l'autore inserisce frammenti della canzone narrativa che raccoglie Nigra in dialetto piemontese,

⁴⁶ E. Gioanola, *Guido Gozzano e il «lento male indomo»: malattia e letteratura*, in *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991, pp. 148-170.

⁴⁷ C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, cit., pp. 618-620.

⁴⁸ H. Martin, *Guido Gozzano*, cit., pp. 103-121.

anch'essa intitolata *Carolina di Savoia*.⁴⁹ Come ci informa De Marchi nella sua edizione,⁵⁰ doveva fungere da *Prologo* (da non confondere con il poema *Prologo*, del 1914), nelle suddette serate, e fu terminata da Gozzano nel febbraio del 1915.

I due quartetti iniziali credo che confermino abbondantemente il cambio di direzione stilistico e tematico così percettibile nella sua poesia. Specialmente se pensiamo alla leggera narratività lirica dei libri del 1907 e 1911, che adesso mantiene pesantemente una costruzione basata sull'accumulazione del dato storico che offriva il canto narrativo. Anche se, in realtà, la poesia funziona da controcanto di ciò che si narra nel racconto *Torino d'altri tempi*, a volte con una precisione impressionante:⁵¹

Dopo un anno moriva quella che usciva sposa
da questa Reggia... Visse la vita d'una rosa:
un mattino! Bel fiore non sedicenne ancora
colto da mano ignota in sulla prima aurora!

«Principessa Maria Carolina Antonietta
di Savoia! Lo sposo da me scelto v'aspetta:
il Duca di Sassonia: Marcantonio Clemente»
... Così parlava il padre, il Re, solennemente.⁵²

Persino nelle ultime poesie, se così possono essere definite, Gozzano mantiene questa tensione musicale e volutamente teatrale, drammatica. Penso, per esempio, nella sopraccitata *Prologo* del 1914, dove viene fatto un elogio del popolare nella stessa epigrafe, e in generale, nelle poesie e scritti di diversa indole, che il poeta ha composto per queste occasioni. Questi componimenti andrebbero inseriti nella zona più torbida e problematica della sua opera in fase terminale, che a volte arriva ad acquisire un carattere fantasmagorico, direi più per inerzia che per coscienza o pianificazione, specialmente per i rudi effetti teatrali che l'autore inserisce e ultizza per sveltire la narrazione della poesia.⁵³ Infatti, nella produzione a cui mi riferisco adesso, l'insistenza sull'elemento popolare

⁴⁹ C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, cit., pp. 639-640.

⁵⁰ G. Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1401.

⁵¹ Nella sua edizione (*Le poesie*, cit., p. 386) Sanguineti ipotizza che nella poesia attui il ricordo di un altro dei *Canti popolari del Piemonte* di Nigra (n. 140, p. 623), per Maria Luisa di Savoia, moglie di Filippo V di Spagna, «fia de quíndes agn» (cfr. v. 3), morta nel 1714.

⁵² G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 278.

⁵³ M. Guglielminetti, *Gozzano e la pratica della scrittura*, cit.

è onnipresente e ossessiva, come ne *La culla vuota*, intitolato in un primo momento emblematicamente *Rinunzia*, del 1916, e il *Melologo popolare* che chiude il «canzoniere» di Gozzano, intitolato *La Notte Santa*.

Bisognerebbe dire lo stesso di altre composizioni, leggermente precedenti temporalmente, come le *Dolci rime*, in cui risalta la *Canzone di Piccolino* (1909-1911), o le fiabe degli ultimi anni, sempre con un tema infantile. Sono risultati artisticamente modesti, ma integrati in un'atmosfera di musicalità condivisa ugualmente da altre composizioni più serie e anteriori nel tempo. Come la poesia *Nemesi* (1905) de *La via del rifugio*, o anche *L'altro* (1907), e *L'amico delle crisalidi* (1909), che indicava Angela Casella, per cui difendeva persino una «grazia di madrigale», che svola in molte poesie di Gozzano.⁵⁴

Giovanni Getto, uno dei critici pionieri negli studi gozzaniani e maggiormente attenti all'elemento musicale nella poesia di Gozzano, era convinto del fatto che fosse la musica delle sue poesie a fornire il significato del suo canto, o il motivo del sogno, o quello della malinconia del tempo e della morte, o lo stesso vitalismo. Insomma il significato dei suoi grandi temi, proponendo una considerazione dell'elemento musicale in sé, dal momento che per Getto la poesia di Gozzano era poesia musicale per antonomasia, una realtà musicale, che vedeva come la vera consolidatrice dell'instabilità che percepiva nelle poesie considerate in modo isolato.

Infatti, molti aspetti dell'autentica poesia del Gozzano, e specialmente l'elemento musicale, devono abbastanza al canto, alla melodia popolare, ma anche al forte impressionismo ottocentesco, da cui la sua opera attinge abbondantemente. Una sfaccettatura dell'arte di Gozzano in cui l'elemento folklorico sale immediatamente a galla nei testi, e che risulta molto evidente nel momento in cui si traducono le poesie gozzaniane in un'altra lingua romanza, come per esempio il castigliano.⁵⁵

In questo senso risalterebbe qui l'impressionismo musicale europeo, con la musica di Maurice Ravel, e specialmente con quella di Claude Debussy. Credo sia in questo senso necessario rivolgere lo sguardo verso la relazione fra poesia-musica, ancora poco presa in considerazione dalla critica, per conoscere più da vicino questo versante della poetica gozzaniana, che spesso è il grande assente

⁵⁴ A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Guido Gozzano*, cit., p. 92.

⁵⁵ J. Muñoz Rivas, *La traducción literaria: una reflexión*, in *La traducción literaria en la época contemporánea. Actas de la conferencia internacional «Traducción e intercambio cultural en la época de la globalización»*, maggio del 2006, Università di Barcellona, a cura di A. Camps e L. Zybatow, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008, pp. 289-301.

nella sua critica. Certo se tralasciamo l'articolo di Montale nel quale venivano accostate le opere di Gozzano e di Puccini.

Non è un aspetto marginale, secondo quanto affermo, il fatto che Debussy (del quale esiste testimonianza del suo passaggio per Torino in varie occasioni), fosse uno dei musicisti francesi più legati alla letteratura decadente (simbolista) francese, attraverso la famosa orchestrazione de *L'après-midi d'un faune* di Stéphane Mallarmé. E anche alla letteratura belga del momento, tramite il dramma simbolista di Maurice Maeterlink, uno degli autori "moderni" per antonomasia di Gozzano. Spiccano ugualmente nel suo repertorio le opere basate sui racconti di Edgar Allan Poe, e un dramma musicale, *Le martyre de Saint Sébastien*, anche leggermente basato sulla famosa opera di D'Annunzio. Due autori, tra l'altro, molto vicini alla officina di scrittore del nostro autore.

Detto questo non è mia intenzione stabilire una relazione diretta Debussy-Gozzano, bensì una sintonia artistica molto evidente, dovuta all'appartenenza di entrambi gli artisti al miglior mondo della cultura decadente europea, dove Gozzano occupa uno spazio molto più grande di ciò che si crede. Ad ogni modo, non è un caso che fosse proprio Debussy, il maestro dell'impressionismo musicale europeo, a portare nella partitura a due delle fonti più familiari e «capitali» di Gozzano, in prosa e in poesia. E proprio per questo penso che l'opera di Debussy debba e meriti di essere considerata con decisione quando bisogna valorare la vera "situazione" dell'opera del nostro autore nella poesia europea contemporanea. Il libero impiego critico delle risorse possibili della tradizione, che realizza Gozzano, è pienamente integrato nel significato che la sua opera in generale, e la sua poesia in particolare, suggeriscono. Vale a dire che forma parte dei sofisticati dispositivi tecnici per mezzo dei quali Gozzano costruisce un mondo in disintegrazione di un altro tempo, carico di ironia, di erosione, di fissazione del tempo. E soprattutto, della liquidazione di un mondo dalla letteratura, sulla linea degli studi di Sanguineti.

L'assunzione, la sua sperimentazione con il canto popolare narrativo primordialmente, lungi da essere una risorsa tecnica improvvisata da letterato professionale, va considerata come un ulteriore pezzo dell'ingranaggio della sua poetica, che, se la consideriamo interamente, continua a sorprenderci per la costruzione di un mondo tanto ampio quanto angosciante, tanto bello quanto amorfo. Sempre dentro ad un relativismo ideologico dolcemente agonizzante, che è quello che riflette in molte delle sue opere letterarie. E ciò persino quando Gozzano pratica la scrittura "rilassata" e "circostanziale" (specialmente complessa), come quella degli ultimi due anni di vita, su cui bisognerebbe chiarire ancora molte cose.

Il materiale tradizionale e folklorico che Gozzano rifunzionalizza nella sua poesia e nella sua narrativa è per lo più sufficiente per accedere alla vera e complessa officina in cui lavorava l'autore piemontese. Per scoprire la sua tremenda inquietudine intellettuale, da letterato altamente consapevole dei suoi limiti nel processo di radicalizzazione ideologica che la sua poesia realizzava con il passare del tempo. Ed in particolar modo, per capire la lucida interpretazione che realizzò dell'epoca che gli toccò vivere. Facilitando, inoltre, con la lucidità e il forte disincanto,⁵⁶ il cammino verso la poesia del Novecento in Italia come pochi poeti del suo secolo sono stati in grado di fare.

⁵⁶ Franco Contorbias, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, L'Arciere, 1980.

Giuseppe Zaccaria
GOZZANO IN VERSI E IN PROSA:
L'IRONIA POSTMODERNA

Cercando di distinguere il postmoderno dalla neoavanguardia, nelle *Postille* a "Il nome della rosa",¹ Eco ha osservato:

Ma arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha oramai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente.

Segnalo sin d'ora l'indicazione modale con cui la citazione si conclude («con ironia, in modo non innocente»). Senza dimenticare il gustoso paragone con cui Eco ha inteso esemplificare il suo concetto, ricordando che anch'esso ha avuto un'ampia circolazione internazionale (al nome di Liala è stato sostituito in America quello di Barbara Cartland):

Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle: «Ti amo disperatamente», perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: «Come direbbe Liala, ti amo disperatamente». A questo punto avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscien-

¹ Uscite inizialmente su «Alfabeta», 49, giugno 1983, le *Postille* sono state infine accluse all'ed. economica del *Nome della rosa*, dopo essere state ristampate in un opuscolo a parte (Milano, Bompiani, 1984; si veda in particolare, alle pp. 38-39, il paragrafo intitolato *Il postmoderno, l'ironia, il piacevole*).

temente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore.

Una disposizione di questo tipo giustificava la scelta della citazione e dell'intertestualità, del riuso e dell'assemblaggio, che del *Nome della rosa* rappresenta la cifra compositiva e stilistica più evidente, sin dalle micro giunture: a partire da quel Guglielmo da Baskerville, dove convergono i nomi di Guglielmo da Occam e del *Mastino dei Baskerville* di Conan Doyle. E ancora: la figura del bibliotecario dell'abbazia riprende alla lettera il ritratto del monaco Schedoni, l'eroe del male del romanzo *L'italiano* di Anne Radcliffe; altrove viene riassunto uno straordinario testo trecentesco, la *Storia di fra Michele Minorita*; per non parlare del *Cantico dei cantici* o della *Coena Cypriani*, e del fatto che alcuni personaggi parlano usando le citazioni dei testi del loro *alter ego* storico (Ruggero Bacone e Marsilio da Padova nel caso di Guglielmo da Baskerville). Nell'assemblare questi materiali (si ricordi che Eco è stato allievo di Luigi Pareyson e ha ben presente la teoria della formatività, secondo cui «formare significa “fare”, ma un tal fare che, mentre fa, *inventa il modo di fare*»),² Eco unisce l'alto e il basso, i risultati della cultura accademica e quelli della cultura popolare, di cui è stato studioso, nell'*Almanacco Bompiani* dedicato al *feuilleton* e nei saggi raccolti nel volume *Il superuomo di massa*; si è visto come il nome stesso del protagonista congiunga filosofia e romanzo poliziesco, così come *Il nome della rosa* è insieme un romanzo di idee e un romanzo giallo.

Sia pure ancora al di qua di una simile consapevolezza, Gozzano ha fatto coesistere, o meglio – per dirla con Montale – fatto cozzare l'aulico con il prosaico, come nel caso famoso, sottolineato da un profondo conoscitore della parola come Renato Serra, della rima Nietzsche-camicie. Per quanto riguarda più in generale il suo procedimento compositivo, Gozzano introduce nelle poesie tessere e rimandi di altri autori, in particolare Dante e Petrarca, di cui ha trascritto i versi a lui più congeniali (mi riferisco ai cosiddetti 'quaderni dantesco e petrarchesco', resi noti da Marziano Guglielminetti e Mariarosa Masoero).³ Le prose di *Verso la cuna del mondo* sono solo in parte frutto dell'esperienza diretta; per il resto Gozzano utilizza testi di altri autori, in particolare dell'*Inde sans les anglais* di Pierre Loti. Al riguardo si è impropriamente parlato di plagì, mentre ogni considerazione relativa va riferita alle tecniche di un procedimento di

² L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di 'Filosofia', 1954, p. 97.

³ Cfr. M. Masoero, *Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano*, introd. di M. Guglielminetti, in «Otto-Novecento», VI, 1982, pp. 175-258.

costruzione intertestuale. Non diversamente accade per i brani di Maeterlinck riciclati nelle incompiute *Farfalle*, mentre – per fare ancora un esempio – nelle prose torinesi si potrà scoprire la presenza di un De Amicis.⁴

Se Eco stabilisce una correlazione fra il suo postmoderno e la neoavanguardia, non va dimenticato che la poesia di Gozzano può essere vista come una risposta alla prima grande avanguardia storica, il futurismo. Anche per Gozzano, a differenza di quanto affermato dai futuristi (*Contro Venezia passatista e Uccidiamo il chiaro di luna*), «il passato non può essere distrutto, ma deve essere rivisitato; con ironia, in modo non innocente». Si ricordi solo, per la poesia, il ben noto «Rinasci, rinasci del mille ottocento cinquanta», e si pensi a una prosa come *Torino d'altri tempi*, concepita sulla base di questo programma: «e ancora una volta chiederò al sogno, al sogno soltanto la cosa impossibile a tutti, anche impossibile a Dio: risuscitare il passato»; poi, con un tocco di bacchetta magica: «Ed ecco la Torino d'oggi scomparire». Tra «il non essere più» (il passato) e «il non essere ancora» (il futuro), nella novella *Un sogno* ma anche altrove, sembra abolito il presente, come risulta anche da una delle prose dell'esposizione universale dell'11, *Un vergiliato sotto la neve*, dove si legge che «l'esposizione fu per molti mesi il paese fuori del mondo», e dove si verifica, per antifrasi, «l'abolizione momentanea di ogni traccia di moderno progresso», che insiste sull'intenzione di «dimenticare il presente». E cosa sono le prose, riunite col felice titolo di *Verso la cuna del mondo*, se non la ricerca delle origini remote, o dell'identità di una cultura, di un insieme di valori perduti? Una ricerca che pone in primo piano i nodi di un'insanabile contraddizione fra «barbarie trionfante» e «civiltà vittoriosa», legittimando la presenza di quelle cose «stridule» su cui ha richiamato l'attenzione Edoardo Sanguineti.⁵ Ne è una sorta di *mise en abyme* la prosa intitolata *Goa: "La Dourada"*, in cui, con i ricordi dell'infanzia, la cose cantate, magnificate dai poeti, è come se non siano mai state”.⁶

Se l'opera gozzaniana si propone all'insegna dei rovesciamenti e dei contrasti, fino all'unione dei contrari, anche l'immersione nel passato, e nel mondo dei

⁴ Il rapporto viene segnalato da E. Sanguineti, *Giornalino*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 23-25; è stato ripreso da G. Tesio, *Su alcuni prestiti di Guido Gozzano*, in *La provincia inventata*, Roma, Bulzoni, 1983, che estende il discorso ad altri luoghi gozzaniani.

⁵ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 135-147.

⁶ Le citazioni delle prose gozzaniane sono tratte da: *Il paese fuori del mondo. Prose per l'Esposizione di Torino del 1911*, a cura di E.A. Pollone, Torino, Nino Aragno Editore, 2011; *I sandali della diva. Tutte le novelle*, a cura di G. Nuvoli, introd. di M. Guglielminetti, Milano, Serra e Riva, 1983; *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, Firenze, Olschki, 1984. Per i versi ci siamo riferiti all'ed. critica di *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, introd. di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980.

suoi valori, risulta frutto di un sogno illusorio, di una costruzione artificiale e fittizia. Non diversamente da quanto afferma Umberto Eco, anche Gozzano ha la coscienza di vivere «in un'epoca di innocenza perduta» e accetta, con piena consapevolezza, di giocare al 'gioco' (che può essere estremamente serio) dell'ironia, nella convinzione che con la poesia «non si può più parlare in modo innocente». Esclusa ogni spontaneità della cosiddetta ispirazione, sul piano ancora crociano di un'espressione immediata del sentimento, a mediare il rapporto fra l'io poetante e la forma dell'espressione c'è lo schermo della letteratura, intesa come distacco ironico, calco o riuso, riscrittura, artificio e finzione (nella *Signorina Felicità*: «quello che fingo d'essere e non sono»). Questo procedimento intertestuale e metaletterario, che potrebbe essere esemplificato in più luoghi della produzione gozzaniana, assume un significato esemplare in *Paolo e Virginia* (sottotitolo *I figli dell'infortunio*), il componimento dei *Colloqui* che precede la più famosa *Signorina Felicità*; un componimento al quale Gozzano annetteva un'importanza centrale nello sviluppo della sua poesia e che la critica, mi pare, ha a lungo sottovalutato. Il titolo è ripreso dal celebre romanzo settecentesco di Bernardin de Saint-Pierre, opera sentimentale e *larmoyante* che ottenne una straordinaria popolarità e diffusione. Il poemetto di Gozzano, che ne è di fatto la riscrittura, inizia con l'immediata identificazione del poeta nella figura del protagonista («Io fui Paolo già»), allontanandosi in un passato fatto 'risorgere' dalla lettura del libro:

Io fui Paolo già. Troppo mi scuote
il nome di Virginia. Ebbro e commosso
leggo il volume senza fine amaro;
chino su quelle pagine remote
rivivo tempi già vissuti e posso
piangere (ancora!) come uno scolaro...
Splende nel sogno chiaro
l'isola dove nacqui e dove amai
[...]
Risorge chiara dal passato fosco
la patria perduta
che non conobbi mai, che riconosco...

È evidente che questo processo di immedesimazione non ha nulla a che vedere con quello di un 'lettore ingenuo' né presuppone un semplice ritorno ai sogni delle avventure adolescenziali. Anche qui l'immersione nel passato (non più storico però, ma letterario), nell'ipotesi di poterlo 'rivivere', forza le leggi dello spazio e del tempo, costruendo le proprie coordinate sulle figure dell'antitesi

(«sogno chiaro»-«passato fosco») e del paradosso («che non conobbi mai, che riconosco...»). Non stupisce allora che «la patria perduta» coincida con «l'Isola Non-Trovata» della sparsa *la più Bella!*, con «il sogno del paese felice che tutti portiamo in noi con una nostalgia senza nome» (così ancora in *Un vergiliato sotto la neve*).

La vegetazione lussureggiante della «soave contrada», che ricorda certi luoghi di *Verso la cuna del mondo* (si legga il brano intitolato *Un natale a Ceylon*, che a sua volta fa venire in mente alcune pagine di *Á rebours*),⁷ ci propone, nella strofa successiva, un Tropicò «di maniera, / un poco falso» («come piace a me», aggiunge il poeta), che, riportando ancora il discorso sul piano dell'immaginario figurativo, presenta «il colore / del Settecento esotico» (di chiara origine letteraria è anche «il filtro che dismemora di tutto»). L'«eterna primavera» di questo nuovo Eden prelude alle condizioni perfette di un'esistenza libera e felice, dominata dall'amore e dall'integrità dei «*buoni sentimenti*», della «*virtù*» e dei «*semplici ideali*». Nel ricreare i contorni di questo paradiso terrestre perduto, Gozzano non fa altro – e lo dice – che riproporre il mito rousseauiano del 'buon selvaggio', contrapponendolo ai guasti e alla corruzione che il progresso e la civiltà hanno introdotto nel mondo contemporaneo:

Era la vita semplice degli avi,
la vita delle origini, il Ritorno
sognato da Gian Giacomo ribelle.
Di tutto ignari: delle
Scienze e dell'Indagine che prostra
e della Storia, favola mentita,
abitavamo l'isola romita
senz'altro dove che la terra nostra,
senz'altro quando che la nostra vita.

Gozzano ripropone qui il motivo leopardiano della forza distruttrice del pensiero, che, mentre sembra garantire il progresso della società, mina alla base ogni speranza di felicità possibile, privando l'uomo anche delle sue illusioni (lo stesso motivo, ripreso da Pirandello, vede nella logica una «macchinetta infernale», che rende relativa e in ultima analisi impraticabile ogni forma di conoscenza, ogni certezza). La polemica condotta contro le ideologie contem-

⁷ Cfr. *Gossano e i 'decadenti' francesi*, in *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere. Miti, personaggi e storie letterarie, Studi in onore di Dario Cecchetti*, a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 895-903.

poranee, in particolare contro i procedimenti dello scientismo positivista (ma anche, con ogni probabilità, tenendo conto della spietata corrosione della filosofia nietzschiana), allude alla condizione di saturazione propria della cultura moderna, che ha sottoposto a un'analisi spietata tutte le certezze di un tempo, rendendo impossibile ormai, con l'«innocenza» richiamata da Eco, ogni ingenuità consolatoria (né mancano i riferimenti ad altri luoghi gozzaniani, per esempio in *Totò Merùmeni*: «Totò non può sentire. Un lento male indomo / inaridi le fonti prime del sentimento; / l'analisi e il sofisma fecero di quest'uomo / ciò che le fiamme fanno d'un edificio al vento»).

Non solo, ma Gozzano esprime qui, con il rifiuto della «Storia, favola mentita», la sua volontà di inappartenenza, il rifiuto di riconoscersi in una delle diverse forme dello storicismo progressista, come dirà in *Pioggia d'agosto*: «La patria? Dio? L'Umanità? Parole / che i retori t'han fatto nauseose». Il desiderio di fuga verso un altrove, verso ciò che è radicalmente lontano, è parallelo alla condanna del «Mondo: quella cosa tutta piena / di lotte e di commerci turbinosi, / la cosa tutta piena di quei “così / con due gambe” che fanno tanta pena» (viene in mente la pirandelliana «pena di vivere così»). Nella *Signorina Felicita*, e ancora:

Schierati al sole o all'ombra della Croce,
tutti travolge il turbine dell'oro;
o Musa – oimè – che può giovare loro
il ritmo della mia piccola voce?
Meglio fuggire dalla guerra atroce
del piacere, dell'oro, dell'alloro...

Del tutto analoghe sono le motivazioni della scelta di segregazione compiuta in *Paolo e Virginia* («Immuni dalla gara che divampa / nel triste mondo, cresciamo paghi / dei beni della rete e della freccia»), dove però si insiste sulla letterarietà dell'operazione («i forbiti esempi / ispirati da Omero e da Virgilio», con rimando alla totalità dell'epica, declinata «secondo la retorica dei tempi»), non senza un riferimento al ben noto motivo della stampa («belli e felici come in una stampa / del tuo romanzo, correvamo i laghi / nella svelta piroga di corteccia»).

A partire dalla sesta strofa, Gozzano ripercorre rapidamente la falsariga del racconto di Bernardin de Saint-Pierre: Virginia è richiamata a Parigi dalla zia, con il trauma della separazione degli amanti («Ma giunse l'ora che non ha conforto»), che può essere ricondotto all'addio dei versi conclusivi della *Signorina Felicita*, modulati anch'essi sulla falsariga del recupero del passato («Giunse il distacco, amaro senza fine, / e fu il distacco d'altri tempi»). Virginia non riesce però ad adattarsi alla vita cittadina; la notizia del suo ritorno riempie di gioia gli

abitanti dell'isola, e Paolo più di ogni altro. Se non che un'improvvisa tempesta fa naufragare il veliero, il San Germano, mentre già è in vista della costa. Ancora una volta viene istituito un paragone con le immagini tramandate dall'arte («Or ecco sollevarsi la Tempesta, / una tempesta bella e artificiosa / come il Diluvio delle vecchie tele»), ma soprattutto artificioso, frutto cioè di un abilissimo artificio, è il linguaggio impiegato da Gozzano, che tende alla concitazione declamatoria («al balenar frequente, / stridono procellarie gemebonde, / albàtri cupi. Il mare si confonde, col cielo apocalittico. La gente / guata la nave tra il furor dell'onde. / Tutto l'Oceano Indiano / ribolle spaventoso, ulula, scroscia»: dove non mancano reminiscenze letterarie, da Dante a Pascoli), in una sorta di iperbole figurativa che, utilizzando *climax* e *enjambements*, prelude al compiersi melodrammatico della tragedia sentimentale: «Il San Germano affonda».

Anche in questo caso il gioco dell'immedesimazione non rinuncia a sottolineare la prospettiva dello straniamento ironico, nell'inciso parentetico dei versi che seguono:

Virginia ecco in disparte
pallida e sola! ... Un marinaio nudo
tenta svestirla e seco darsi all'onda;
si rifiuta Virginia pudibonda
(retorica del tempo!) e si fa scudo
delle due mani... [...]

A Paolo non resta alla fine che abbracciare il «bel corpo travolto» (che, quasi quello di una nuova Ofelia, «stava tra l'alghie e le meduse attorte»), effondendosi con piena partecipazione emotiva (frequenti sono i vocativi e le esclamative) nella seconda parte della penultima strofa:

Disperato dolore!
Dolore senza grido e senza pianto!
Morta giacevi col tuo sogno intatto,
tornavi morta a chi t'amava tanto!
Nella destra chiudevi il mio ritratto,
con la manca premevi il cuore infranto...
– Virginia! O sogni miei!
Virginia! – E ti chiamai, con occhi fissi...
Virginia! Amore che ritorni e sei
la Morte! Amore... Morte... – E più non dissi.

Gozzano si collega esplicitamente al grande tema romantico di 'Amore' e 'Morte', che percorre, in forme del tutto originali, la trama della sua raccolta

poetica, fino a costituirne l'epigrafe, tratta da *In casa del sopravvissuto*: «... reduce dall'Amore e dalla Morte / gli hanno mentito le due cose belle...»; ma la prospettiva da cui lo affronta è quella, appunto, del «sopravvissuto», del «reduce», di chi ormai è proceduto oltre e non può più rivivere ciò che non ha vissuto: «Non vissi», afferma infatti nella poesia appena ricordata; per concludere, con una sorta di corto circuito: «Non vivo. Solo, gelido, in disparte, // sorrido e guardo vivere me stesso» (Pirandello, ancora, viene fatto di pensare, anche per il motivo dello sdoppiamento sviluppato in quel testo). Di qui muove la strofa conclusiva di *Paolo e Virginia* («Mori d'amore. Oggi rinacqui e vivo, / ma più non amo. Il mio sogno è distrutto / per sempre e il cuore non fiorisce più»), registrando sin d'ora l'impossibilità di ricreare situazioni come quella che è stata rappresentata. Non resta che il riconoscimento della sconfitta («E chiamo invano Amore fuggitivo, / invano piange questa Musa a lutto / che porta il lutto a tutto ciò che fu»), con una sensazione di morte, con quel 'senso della fine' (rinvio non a caso al titolo di un libro di Leslie A. Fiedler) che impedisce ogni spontanea espressione dei sentimenti e dell'immediatezza di un'ispirazione capace di vivificarli:

Il mio cuore è laggiù,
morto con te, nell'isola fiorente,
dove i palmizi gemono sommessi
lungo la Baia della Fede Ardente...

Solo nella proiezione del desiderio l'identificazione 'irrealizzabile' consente di far riemergere dal sogno, attraverso un movimento antifrastico, «l'isola felice» che non c'è, di cui Gozzano parla nella già ricordata poesia *la più Bella!*. E l'impossibilità di amare coincide, metaforicamente, con la paralisi della poesia: «Ah! Se potessi amare! Ah! Se potessi / amare, canterei sì novamente!» (con tutte le implicazioni semanticamente legate al discorso poetico tradizionale: l'amore, il canto, lo stil novo, ma soprattutto la ripresa di un intero verso petrarchesco: «Io canterei d'amor sì novamente» (*Rime*, CXXXI, 1). Ma l'avversativa che introduce gli ultimi cinque versi nega immediatamente questa eventualità:

Ma l'anima corrosa
sogghigna nelle sue gelide sere...
Amanti! Miserere,
miserere di questa mia giocosa
aridità larvata di chimere!

All'«anima corrosa» (ne abbiamo individuato le cause: «l'Indagine che prostra», «l'analisi e il sofisma») non resta che una sorta di sarcastica commiserazione.

zione («sogghigna»), nel ‘gelo’ di morte di un’atmosfera che è la più lontana dal calore di vita del «Tropico». Ma alla vita si può attingere solo attraverso la letteratura, una letteratura che però, a sua volta, è il frutto di una finzione, di un illusorio processo di autoconvinzione. Oltre alla commistione fra linguaggio amoroso («Amanti!») e religioso («Miserere», che è anche termine petrarchesco), questi versi vivono nel sottile e abilissimo gioco di corrispondenze e di antitesi, nella concentrazione estrema di una dichiarazione di impotenza che è, al tempo stesso, una sintetica e ossimorica formulazione di poetica: quella della poesia come gioco dolorosamente scommesso sul deserto dell’esistenza (la «giocosa aridità»), artificiosa e fittizia ricreazione di un sogno popolato da ‘larve’ inquietanti («larvata di chimere»). Una poesia, infine, che non può più essere espressione immediata del sentimento, ma, in un mondo di innocenza perduta, «in cui non si può più parlare in modo innocente», trova la sua ragione di essere nella mediazione, se si vuole postmoderna, di un’amara, corrosiva ironia.

Bruno Quaranta
GOZZANO ESULE A TORINO

Ci sono, ci sarebbero, due Torino. La gobettiana e la gozzaniana. A delinearne il confine è Norberto Bobbio in *Trent'anni di storia della cultura a Torino*.¹ Introducendo il suo excursus dal 1920 al 1950, il filosofo distingue fra Gobetti, il protagonista, e Pavese, l'antagonista. Pavese l'impolitico, Gobetti il politico, Pavese il predestinato, Gobetti l'artefice del proprio destino. Sostituiamo a Pavese Gozzano, o accostiamo Gozzano a Pavese e capiremo.

D'altronde, sarà una fra le maggiori figure della Torino civile, la più letterata, ad accostare Pavese a Gozzano, o Gozzano a Pavese: Leone Ginzburg. Dopo l'uscita di *Lavorare stanca* – riuscì a far accogliere la raccolta nelle edizioni di Solaria – scriverà a Carlo Muscetta: «Ritengo *Lavorare stanca* il più bel libro di versi uscito in Italia a rivelare un poeta nuovo dopo *La via del rifugio*. Questo curioso Piemonte!».²

Gobetti e Gozzano, due mondi inconciliabili? Per Bobbio, Gozzano è suono, non sostanza, un lessico familiare, nella migliore delle ipotesi, il canzoniere della resa nella peggiore, non la lingua dell'impegno. Così comincerà una conferenza:

Per parlarvi di Gozzano, io, non letterato né critico letterario, non mi riconosco altro titolo che quello di averlo molto amato negli anni della mia adolescenza, sino ad aver letto e riletto infinite volte i *Colloqui*, e ad averne imitato nelle mie poesie giovanili la maniera, lo stile, i metri, lo stato d'animo – «Ma lasciatemi sognare, ma lasciatemi sognare» –, in forme che non esito a chiamare, spiattamente per il me stesso d'allora, caricaturali. [...] Non posso riandare alla mia adolescenza se non ritrovandomi nel “fanciullo tenero e antico”, anche se i miei filosofi prediletti non furono (e non lo sono stati poi) né Arturo, né Federico.³

¹ N. Bobbio, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1977.

² L. Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, Torino, Einaudi, 2004, p. 344.

³ N. Bobbio, *Italia fedele*, Firenze, Passigli, 1986, p. 75.

A stridere, in particolare, con la *forma mentis* di Bobbio è il suggello della poesia Torino: «A l'è questiôn d' nen piessla... Dici bene / o mio savio Gianduia ridarello! ...». Gianduia vessillo della città angusta, che non sale, ipnotizzata dal proprio ombelico. Il filosofo di *Politica e cultura* è, all'opposto, fra coloro che se la prendono, che s'indignano, che non si lasciano cooptare nella prezoliniana Compagnia di coloro che non la bevono, che distinguono fra «formiche rosse e formiche nere».

Apparentemente, ma solo apparentemente, Bobbio e Gozzano avrebbero una nota in comune: il dubbio. Il dubbio, nel vocabolario di Bobbio, l'*incipit* del saggio *Invito al colloquio* (a proposito di *Colloqui*): «Il compito degli uomini di cultura è più che mai oggi quello di seminare dei dubbi, non già di raccogliere certezze». ⁴ La perplessità, nell'alfabeto di Gozzano, la «perplessità crepuscolare»: di fronte alla donna, al sapere, al progresso, ai retori, a se stesso, alla Storia. Se non che – qui sfuma l'illusione del *rendez-vous* – la perplessità sospinge il poeta lungo la via del rifugio e il filosofo nell'agone, sulla scia del verso leopardiano – a evocarglielo la testimonianza gobettiana – «Io solo combatterò, procomberò sol io».

Bobbio *in partibus* Gobetti. Gobetti che non esiterà a definire le rime crepuscolari, sprezzantemente, «tistiche e zoppicanti». ⁵ Né tragga in inganno la sua scelta di pubblicare un saggio su *Guido Gozzano*, ⁶ ma d'infima grana, autore Vito Mar Nicolosi, catanese, professore al liceo «Severino Grattoni» di Voghera. (Riparerà l'ingiusta lettura del primo poeta novecentesco – come lo innalzerà Edoardo Sanguineti – accogliendo in catalogo gli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale, il futuro Nobel che renderà grazie all'artefice dei *Colloqui* per averlo liberato dalla «lue dannunziana», per l'infallibilità «nella scelta delle parole, il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico», ⁷ per aver forgiato «non la più ricca e la più nuova ma la più “sicura”» poesia «di quegli anni. Sarà forse poca cosa, quella poesia; ma non si dubita mai ch'essa esista; mentre questo dubbio ci assale continuamente leggendo D'Annunzio e Pascoli, tanto più autenticamente lirici di Gozzano». ⁸ (Montale a cui, un critico che compì il suo «primo tempo» a Torino, il gobet-

⁴ Id., *Politica e cultura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 15.

⁵ P. Gobetti, *Opera critica*, II, Torino, Edizioni del Baretto, 1937, p. 106.

⁶ V. Mar Nicolosi, *Guido Gozzano*, Torino, Piero Gobetti editore, 1925.

⁷ E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose*, I, Milano, Mondadori, 1996, p. 1272.

⁸ *Ivi*, p. 1274.

tiano Giacomo Debenedetti, darà atto di aver «rivendicato, anche da critico, il valore e l'importanza» di Gozzano, «uno dei poeti moderni»).⁹

Nicolosi, come Gobetti, non scorge fra l'altro l'ironia che pulsa – eccome – in Gozzano. Diversa ironia, certo. L'ironia gozzaniana, pur se corrosiva, infine destinata a sfarinare i salotti beoti, pettegoli, è figliata dal sogno, si nutre in plaghe ovattate, non sa e non vuole affrancarsene. L'ironia gobettiana è figliata dall'aridezza, anzi si identifica nell'aridezza.

Credo di poter riconoscere le mie qualità più innate – è un frammento autobiografico di racconto interrotto – in una fondamentale aridezza, e in una inesorabile volontà. L'aridezza rappresenta insieme la mia passività e la mia misura, la serenità e l'ironia. Tutto ciò che di tragico vi può essere nella mia vita si riferisce invece alla mia *volontà*.¹⁰

Aridità, ovvero – come spiegherà Carlo Levi, un gobettiano – «il rifiuto di lasciarsi andare a ogni compromesso, la capacità di andare sino in fondo, senza sentimentalismi». ¹¹ Una divisa mentale che è pure di un altro «nordico», Scipio Slataper, scolpita nel *Mio Carso*: «Ogni suo filo d'erba ha spaccato la roccia per spuntare, ogni suo fiore ha bevuto l'arsura per aprirsi».

La Torino civile sospesa fra Gobetti e Bobbio non esita a relegare Gozzano in una dimensione canforata, contrapponendogli la modernità. Massimo Mila, che sul Bel Guido non indugerà, si specchiava sommamente nell'«anima di Torino europea e moderna, Torino città d'ingegneri, di tecnici e d'operai specializzati, gente dallo sguardo chiaro e nebbiato che misura con esattezza i contorni delle cose». ¹² Ripercorrendo il personale albero delle radici, il musicologo sarà lapidario: «C'è una maniera di farsi italiano che ci ha insegnato Gobetti». ¹³

Sarà Franco Antonicelli, un protagonista non minore della Torino civile, che naturalmente stette fra Gobetti e Gozzano, sbiadendo il luogo comune di un Gozzano sdilinquito («E nemmeno Gozzano rimpiangeva», accertò, accostandolo ad Augusto Monti, il maiueta del liceo D'Azeglio che «amava la tradizione, il vecchio Piemonte, ma come una forza, non come un rimpianto»);¹⁴

⁹ G. Debenedetti, *La poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974, p. 46.

¹⁰ P. Gobetti, *L'editore ideale*, Milano, Vanni Scheiwiller editore, 1966, p. 41.

¹¹ N. Bobbio, *Levi, artista gobettiano*, «La Stampa», 17 giugno 1990, p. 3.

¹² M. Mila, *Casorati delle nostre scoperte*, «La Stampa», 4 dicembre 1983, p. 3.

¹³ A. Papuzzi, «I concerti dell'Unione Musicale», ottobre 1988.

¹⁴ F. Antonicelli, *Capitoli gozzaniani*, Firenze, Leo S. Olschki, 1982, p. 90.

ebbene, sarà Antonicelli ad accogliere il Bel Guido nella Torino «moderna», annoverandolo fra coloro che lungo il Po «han fatto meraviglie, uomini avanzatissimi, sia in politica che in letteratura, nelle arti, nella scuola».¹⁵

C'è [...] una Torino moderna – osservò Antonicelli – che non appare così ostensibilmente, ma si riflette nella poesia di Gozzano. Sono ancora i portici, il Valentino, la confetteria Baratti (dove Gozzano andava spessissimo, dove le signore vanno tuttora nei pomeriggi d'ogni stagione), ma è la città animata dalle donne, signore o «crestaie». [...] Gozzano ha portato nella poesia una donna moderna (stile *liberty*, se volete) che prima non c'era, e questa donna era torinese, e quindi può anche essere vero che sia viva ancora per le strade.¹⁶

Moderno, Gozzano, perché – non sfugge ad Antonicelli – ribelle: «fu dei primi e dei più coscienti ribelli a D'Annunzio, anche se l'abbia trascinato dietro più a lungo di quanto non si creda».¹⁷ (Gozzano, «l'ultimo poeta che è riuscito a fare del suo nome un aggettivo, della sua impronta uno stile. È, penso, anzitutto tutto quello che non è dannunziano. In altre città qualcosa di dannunziano è rimasto, qualche alalà si alza ancora per questo o per quello, è nella natura. A Torino no: nessuna voce più alta del tono medio umano ha la possibilità di alzarsi. Se si alza, è sgradevole, è sgradita»)¹⁸

Moderno, Gozzano, perché – rileva Antonicelli – «sebbene trepidante verso una qualche speranza di fede, è un laico, e Torino, benché rispettosissima e anzi affettuosa con la religione, è laica; osservante per educazione, per tradizione familiare, per buon gusto, ma intimamente laica».¹⁹

Moderno, Gozzano, perché borghese «nella sua signorilità pur tendente al dimesso». Il dimesso che si può tradurre – riecco Bobbio – «esagerôma nen». Una borghesia che – specifica Antonicelli – «ha il gusto della proprietà, del decoro personale».²⁰

Lo stesso Antonicelli che pure avrebbe dato «tutta la letteratura crepuscolare torinese per queste due righe di Gobetti che partiva per sempre e andava a morire a Parigi: “L'ultima visione di Torino: attraverso la botte traballante che va nella neve: dominante l'enorme mantello del vetturino (che è l'ultima

¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶ *Ivi*, p. 91.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, pp. 90-91.

¹⁹ *Ivi*, p. 91.

²⁰ *Ibid.*

sua poesia). Saluto nordico al mio cuore di nordico”»²¹ nella Torino civile non si vedrà riservare un posto in prima fila, tale la sua aura *dandy*. Quale, per esempio, folgorò Alessandro Galante Garrone

nei giorni e nelle notti agitate e in qualche momento convulse e drammatiche trascorse insonni alla concerria Fiorio (sede del Cln piemontese, ndr). Ricordo ancora, con vivezza di particolari, come se fossero passati pochi giorni e non quasi cinquant’anni, quanto a lungo tutti noi smanissimo impazienti, la mattina presto, e tempestissimo di colpi sempre più decisi la porta della toilette da lui requisita, e alla fine annebbiata dal raffinato profumo di cui si era a lungo cosperso.²²

Gozzano non è tra i «maggiori» né tra i «minori» di Alessandro Galante Garrone. Che forse non a caso discende per il ramo di Francesco Ruffini. Le esequie del poeta furono celebrate il 12 agosto 1916 nella chiesa di Sant’Alfonso. Su «La Stampa», la cronaca:

Il carro era preceduto da alcune confraternite religiose, e scompariva sotto un cumulo di corone, quelle della famiglia. Dietro la salma seguivano il fratello ed i parenti e quindi lo stuolo dolente di quanti gli vollero bene in vita.

Fra i telegrammi di cordoglio, quello del senatore Francesco Ruffini, ministro della Pubblica Istruzione, uno dei dodici professori che non giureranno fedeltà al regime fascista: «Piango con l’Italia il poeta delicato e profondo, con Lei signora l’amico gentile e buono».

«Un particolare curioso – noterà il biografo di Gozzano, Giorgio De Rienzo –. Il senatore Ruffini [...] arrivava, in quel giorno, a Torino, proprio nell’ora del funerale: ma il suo pianto telegrafico non fu interpretato in persona. Con il diretto del pomeriggio, infatti, dopo aver ricevuto gli ossequi delle locali autorità, ripartì per le vacanze a Sordevolo».²³

Ruffini a Sordevolo, la cuna di una certa Italia, con Pollone, con Parella, tra il Biellese e il Canavese, le villeggiature degli Albertini, dei Zini, dei Casati, dei Laterza, propensi a non confondere il salotto di Nonna Speranza con il salotto, per esempio, della contessa Maffei. Pur non difettando le eccezioni, i diversi sentire, *in primis* Benedetto Croce, che saluta in Gozzano «un nuovo

²¹ *Ivi*, p. 92.

²² A. Galante Garrone, *Il mite giacobino*, Roma, Donzelli, 1994, pp. 12-13.

²³ G. De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 217.

Leopardi, “vero figlio del tempo nostro”: di un tempo nel quale anche la cupa disperazione per l’infinita vanità del tutto, nel cui fondo si racchiudeva una deserta brama di religione e d’ideale, era diventata fuori d’uso e di cattivo gusto». ²⁴

Fra gli allievi di Ruffini non insensibili a Gozzano, spicca Arturo Carlo Jemolo, storico e giurista. Nato a Roma, compì gli «anni di prova» a Torino. Riperkorrendoli in un *memoir*, riservò un capitolo a «Torino gozzaniana», sciogliendo il debito verso il poeta:

Guido Gozzano stampava allora il suo primo volumetto di versi, con successi e consensi, ma nessuno avrebbe sospettato che dopo sessant’anni – Jemolo scriveva nel 1969 – la sua rinomanza sarebbe ancora stata viva, che nelle recensioni si sarebbe spesso incontrato l’aggettivo “gozzaniano”, mentre tante delle firme coeve sarebbero seccate, che sarebbe stato l’ultimo poeta popolare d’Italia. ²⁵

Di una certa Italia impermeabile alla voce crepuscolare è cittadino Giorgio Agosti, azionista, primo questore di Torino dopo la Liberazione. Nel suo diario, una sola volta ricorre il nome Gozzano, superficialmente convocato. Il 9 maggio 1955 annota:

Nel pomeriggio da Ada [Gobetti] a Reagle. Piacevoli ore in quella disordinata casa dickensiana, piena di arnesi strani, di radio, di apparecchi televisivi, di stampe e carte cinesi, di disegni sui muri, di giocattoli e di *bibelots* di cattivo gusto. Dickens e anche Gozzano... ²⁶

Gobetti e Gozzano, il *leitmotiv*. Gozzano che nel gobettiano Guglielmo Alberti, umanista purissimo, un antenato quale Leon Alberti, sospeso fra i moralisti francesi e Manzoni, una sorta di asilo lo trova. In *Fatti personali*, riflettendo sulla sua educazione letteraria, sulla modernità pericolosa che lo distolse dall’autentico *depositum*, non infierirà sul Bel Guido:

Quanto invidia chi può dire di esser stato immune fin dai primi anni di formazione dallo stolido pregiudizio della “modernità”! Quanto invidia chi alla lirica dell’*Alcione* abbia saputo preferire fin sui banchi di scuola quella delle *Egloghe* o delle *Georgiche*. E dell’*Alcione* stesso era la parte deteriore che preferivo, benin-

²⁴ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, VI, Roma, Laterza, 1974, p. 361.

²⁵ A.C. Jemolo, *Anni di prova*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1969, p. 66.

²⁶ G. Agosti, *Dopo il tempo del furore*, Torino, Einaudi, 2005, p. 49.

teso. [...] Nel 1917 il falso tono discorsivo e confessionale del *Poema paradisiaco* mi servì come di iniziazione, e di lì a poco mi veniva rivelato un mondo ancora più intimo, ancora più contemporaneo, ancora «più vivo»: solo a leggerli imparavo a mente Gozzano, Corazzini, Govoni [...]. E specie per Gozzano, non ci sarebbe stato nulla di male.²⁷

La parziale eccezione per Gozzano – annoterà Marziano Guglielminetti – «è testimoniata nel 1925 da una lettera di provincia di Oreste a Pilade (comparsa sul Baretto), da segnalarsi perché a quella data non era propriamente gobettiano dire di Gozzano: “Con un’ironia che non cessa d’esser patetica il poeta rinasce tra le quinte del suo sogno”».²⁸

Non si apre né si socchiude a Gozzano l’officina di Primo Levi. Se non indirettamente. Evocando, in *La chiave a stella*, le vecchie zie «mai state a Milano, e una volta sola a Genova per vedere il mare!»,²⁹ ed elogiando la lingua piemontese:

Amo questo dialetto, che pure non contiene il verbo «amare»; mi duole vederlo deperire, ammiro chi se ne serve tuttora con naturalezza ed eleganza [...]. So bene che non è né più né meno nobile degli altri dialetti italiani, tutti destinati a una rapida estinzione davanti all’italiano esangue della televisione; ma è il mio, quello della mia infanzia, che mio padre usava con mia madre e mia madre con i bottegai; lo parlava perfino, a sfida dei programmi scolastici fascisti, la mia virginea maestrina delle elementari.³⁰

Il dialetto, la lingua di Gozzano.

Oh il mio dolce dialetto così vivo fra tante cose morte, adorato più di qualunque parlare, più dell’italiano (adoratissimo!), l’italiano, estraneo alla mia intima sostanza di Subalpino, appreso tardi con grande amore e con grande fatica come una lingua non mia, il mio dolce parlare torinese, l’unico nel quale penso e l’unico che mi giunga al cuore suscitandovi schietto il riso ed il pianto.³¹

Chissà se Primo Levi soffriva l’assenza nel dialetto piemontese del verbo «amare». Sicuramente Gozzano scorgeva, scrutava, in tale vuoto, la personale

²⁷ G. Alberti, *Fatti personali*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 212-213.

²⁸ *Un umanista del '900. Scritti su e di Guglielmo Alberti*, Milano, Mazzotta, 2005, p. 70.

²⁹ P. Levi, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 1978, p. 167.

³⁰ Id., *Racconti e saggi*, Torino, La Stampa, 1986, p. 159.

³¹ G. Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1978, p. 630 (*Torino d’altri tempi. La bela madamin la vòlò maridè*).

essenza: «Non posso amare, illusa! Non ho amato / mai! Questa è la sciagura che nascondo».³²

C'è Torino civile e Torino civile. C'è una Torino civile non sorda, anzi, a Gozzano. Che cosa distingue le due Torino? L'essere o no letterate. Condividendo o meno «l'indifferenza per la letteratura che fu sempre una delle caratteristiche di Piero», secondo Arrigo Cajumi, il critico «libertino» vicino a Gobetti come a Gozzano: «M'inalbero – è un suo Pensiero anticrociano – a vedere definire Gozzano il “Leopardi moderno”, ch'è sproposito notevole giacché il poeta piemontese, pur da me lodato e diletto, è canarino paragonato all'allodola e all'usignolo».³³

«Pur da me lodato e diletto». Sommamente lodato e diletto, Gozzano, da un ulteriore gobettiano non di stretta osservanza quale Filippo Burzio, ingegnere-umanista, primo direttore de «La Stampa» dopo la Liberazione:

Tu eri vivo e giovane, e bello, quand'io ero ragazzo, vivevi nella mia città, sentivo parlare di te a ogni momento, i tuoi amici su per giù furono i miei, la tua giovane gloria cresceva mentre la mia crisi adolescente cercava angosciosamente i suoi sbocchi; quando tu villeggiavi nel bel Canavese, io guardavo gli stessi monti, m'inebriavo agli stessi tramonti dagli spalti del bel Monferrato; e Graziella e Virginia e Carlotta e nonna Speranza erano i nomi che davo a fantasmi idolatrati, allorché il cuore ed i sensi non avevano ancora trovato, o non osavano ancora, pronunciare altri nomi. Così, per me, tu sei unico: sei l'evocatore incomparabile di tutto quel che nella mia vita rimase giovanile e incompiuto, arse senza ridursi in cenere...³⁴

Gobettiano in politica, ma crociano in letteratura, anche Augusto Monti, il «profe» del D'Azeglio, «sentirà» Gozzano. Calandosi, felicemente, nelle sue due Torino: fra il 1907 e il 1911 («gli anni della poesia di Gozzano, non è una città di *parvenus*. Ha un suo stile fatto di spigliata compostezza, un certo tal garbo parigino che è il suo *cachet* in quell'età felice») e il 1850 («Rinasco, rinasco del 1850»): «come è grande la piccola Torino sognata da Gozzano. C'è una via che la chiamano degli Ambasciatori. A Palazzo Carignano ci sono i Deputati, a Palazzo Madama i Senatori. È una delle capitali d'Europa e ci si fa della storia».³⁵

³² G. Gozzano, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1990, p. 178 (*L'onesto rifiuto*, vv. 25-26).

³³ A. Cajumi, *Pensieri di un libertino*, Torino, Einaudi, 1970, p. 261.

³⁴ F. Burzio, *Piemonte*, Bologna, Massimiliano Boni editore, 1979, pp. 245-246.

³⁵ A. Monti, *Viaggio nella città*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Grafiche Alfa Editrice, 1977, pp. 141 e 142.

La Torino di Gozzano. Inseparabile da Torino. Costitutiva di Torino. Tra le pietre angolari di Torino. Torino che naturalmente oscilla, che si definisce per contrasto. Fra l'enigma e l'ora esatta, fra *Se questo è un uomo* ed *Ecce homo*, fra «volli fortissimamente volli» e *Lavorare stanca*, fra lo Struzzo e 'l Caval, fra amore e ginnastica. Torino sospesa – la verità che Arpino scolpì indelebilmente, dissipando luoghi comuni, remore, pregiudizi, ottusità – ebbene, Torino sospesa «fra Gozzano e il metallo».

Matilde Dillon Wanke
UN'IDEA DI LEGGEREZZA
NELLA «QUÊTE SENZA FINE» DELLE FIABE

1. La linea interpretativa delle fiabe di Gozzano entro la storia della sua opera dovrebbe tener conto in prima istanza delle date, dall'esordio nell'estate del 1909 agli anni 1910-1911, di concentrazione esponenziale di fiabe e raccontini dati alle stampe, ventuno su venticinque, che coincide e culmina col tempo ultimo di composizione e scelta del «meno peggio delle sue liriche» per il libro dei *Colloqui*.¹ E pertanto non dovrebbe perdere di vista questa strana vicinanza essendo le fiabe nate tra poesie e prose come estremi di una concomitanza ancora sempre difficile da decifrare.

Le prime sette fiabe, considerate unanimemente le più suggestive, uscirono tutte sul «Corriere dei Piccoli» a far data, appunto, dal 25 luglio 1909 al 13 novembre 1910, in una prima fase che si chiude in poco più di un anno caratterizzato da «un periodo di eccezionale vena creativa».²

Ma nulla si sa stranamente dell'inizio della collaborazione di Gozzano col «Corriere dei Piccoli»³ e nulla trapela neppure dal carteggio del poeta con Amalia Guglielminetti che pure dovrebbe restituire qualche richiamo più o meno esplicito a tener conto del fatto che la prima fiaba di Guido, *Piumadoro e Piombolino*, apparve nel n. 31 del «Corriere dei Piccoli», in cui di seguito, a distanza non casuale di poco meno di un mese, si legge *Il rospo felice*, prima fiaba in versi di Amalia, nel n. 35 del 22 agosto, in seconda pagina.⁴ Discrezione tanto più

¹ M. Guglielminetti, *Introduzione* a G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, con un saggio di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2016, p. XVIII.

² A. Rocca, *Cronologia*, *ivi*, p. LIV.

³ Pensato come supplemento settimanale del «Corriere della Sera» da Silvio Spaventa Filippi, che ne fu primo direttore responsabile, il «Corriere dei Piccoli» uscì in edicola il 27 dicembre 1908, subito con la straordinaria tiratura di 80.000 copie (cfr. *Il Corriere dei Piccoli e altri rari giornali per l'infanzia (1908-1950)*, a cura di S. Pignatone, Torino, Studio bibliografico Little Nemo, 1990, pp.).

⁴ Fu la prima di una serie di fiabe e l'inizio della decennale collaborazione della Guglielminetti col celebre «Corrierino». *Il rospo felice* è una storiella in versi semplice e schematica che trae spunto dal desiderio di altezza dell'*Abete* di Andersen: un triste pioppo invidia un campanile perché pensa sia abba-

strana nella stagione del più intenso rapporto epistolare, se si guarda alla consistenza delle lettere di questi mesi di lontananza del poeta che fu di maggiore peso specifico e di maggiore confidenza e complicità.

Aveva superato il periodo più angoscioso della malattia della madre, ricordato nella biografia di De Rienzo come il «più oscuro della vita interiore di Gozzano»,⁵ e l'aver potuto «allentare» dopo sei mesi, nell'imminenza dell'estate del '09, l'assistenza all'inferma per approdare dopo un lungo e interminabile viaggio alla solitudine agognata⁶ dell'eremo alpino di Bertesseno (Viù), non vuol dire per il poeta solo concedersi una pausa, ma trovare un nuovo inizio e un'ebbrezza che comporta una svolta di maturazione e lo «scioglimento doloroso dell'idillico rapporto con la Madre», come postilla puntualmente De Rienzo.⁷ Ma essendosi lasciato alle spalle mesi di profonda prostrazione non ha ancora ritrovato «il filo dei suoi sogni», benché la sua disposizione d'animo sia singolarmente aperta e libera. Alcune lettere, come quella del 20 giugno, si aprono ad una inconsueta confessione effusa delle ambizioni e dei progetti:

la solitudine fomenta la mia vita interiore sifattamente che vivo in uno stato di esaltazione quasi continua e mai mi son sentito così pieno di speranze, così aperto ai sogni, così facile alla rima ed al ritmo.

In poco più di una settimana ho già abbozzate tre poesie, due delle quali ultimate... E – sinceramente – cose buone, che resteranno tali nel volume apparituro. Ho ritrovato il filo dei miei sogni, questa volta, e vedo che il paesaggio interiore è l'unica cosa vera nel nostro vivere ingannevole... Lavoro molto, cara Amalia. Alle 6½ son già accoccolato su qualche macigno a cavaliere della valle, con il taccuino e la matita, e sogno e respiro... Scrivo poesie, ma intanto medito il volume di prosa, le lettere a te; e in questi pochi giorni mi balenarono, al riguardo, tali e tanti spunti di bellezza inaudita che se solo riuscissi a concretarne la ventesima

stanza alto da riuscire a toccare la luna, ma lo sconcolato campanile invidia a sua volta un monte senza sapere quanto anch'esso, malinconico, fallisca nello slancio compiuto nella medesima direzione. L'anfibio del titolo, più fortunato di tutti, si trastulla.

⁵ G. De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 109. Nei giorni tenebrosi e «amarissimi» di quella primavera le lettere fraterne di e ad Amalia indugiano sull'assurdo raffronto delle reciproche disgrazie, la perdita della sorella Emma per la Guglielminetti, e la sventura di Gozzano di aver in casa il «fantasma» di quella che fu la sua «Mamma giovine e svelta».

⁶ «Non vedo l'ora di potermene andare «solo con me solo» in un paese qualunque fra gente qualunque, che non siano questi...» (lettera del 1 giugno in *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, Prefazione e note di S. Asciamprener, Milano, Garzanti, 1951, p. 69).

⁷ G. de Rienzo, *Guido Gozzano...*, cit., p. 110.

parte sarei sicuro di una sorpresa letteraria senza pari... Amalia, cara, cara mia, non c'è veramente al mondo cosa più bella di questa nostra arte fatta di parole.⁸

Il 13 luglio Guido aveva chiesto ad Amalia di prendergli in prestito alla biblioteca della Società di Cultura tutto quel che avrebbe trovato di Pierre Loti e di Anatole France, autori di punta di tendenze alla moda, esotismo e narrativa di largo consumo adatti ad un periodo di evasione più che di «fervore» creativo: in ogni caso, romanzi e non fiabe. Il dato puramente anedddotico è come un filo da intrecciare ad altre suggestioni in un tessuto in cui entra vistosamente l'esotismo tragico di Bernardin de Sainte Pierre: a distanza di alcuni mesi, nella missiva dell'11 novembre, sarà Amalia a sognare «corrispondenze» esotiche parallele, sue e di Guido, mentre la faticosa elaborazione di *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio* avrà una gestazione più lenta, se solo la notizia dei «foglietti stampati» si trova in una lettera della Guglielminetti del 3 settembre 1910.⁹

D'altra parte, invece, per Gozzano fiabista il 23 settembre 1909 i giochi sono fatti: è uscita la raffinata prima fiaba, illustrata dai tratti nitidi e morbidi di Brunelleschi ed è stata pubblicata il 5 settembre, sempre sul «Corriere dei Piccoli», *La canzone di Piccolino* – cinque lasse di dieci versi con una sesta di dodici – connotata come traduzione dal bretone, con una seconda favola, se non già una terza, verosimilmente in cantiere. Eppure questo lavoro sfugge alle maglie del bilancio positivo dei giorni di «fervore», quando in luglio campeggiava nelle lettere la massima «*nulla dies sine linea*». Anche a far la tara delle oggettive lacune del carteggio ritorna, a questa data di fine estate, la strategia della vaghezza e della dissimulazione che rende riconoscibile il solo volume dei versi:

Che fase interiore attraversi in questo tempo?

Io ho avuto molti giorni d'illusione; forse per questo ho lavorato con qualche fervore: riassumevo stamane le cose fatte in questi mesi, e mi sono rallegtrato alquanto.

Un anno ancora di silenzio operoso e avrò pronto un volume di poesia e due di prosa: il primo già quasi completo, i secondi completi a metà. E tu che hai fatto?

Temo tu abbia molto vissuto, poco sognato, e meno operato...¹⁰

«Nella solitudine eccezionalmente feconda di Bertesseno», in rapporto a questa «eccezionale vena creativa», Mariarosa Masoero ha delineato l'«opera

⁸ *Lettere d'amore...*, cit., p. 177.

⁹ Per le note sulla faticosa elaborazione del testo cfr. A. Rocca, *Cronologia e Nota critica ai testi*, cit., p. LV e pp. 663-664.

¹⁰ Lettera da «Bertesseno, 25 settembre 1909», in *Lettere d'amore...*, cit., p. 187.

futura», I *colloqui*, «sempre più nitida, equilibrata perfetta», osservando attentamente, sui documenti epistolari, giorno dopo giorno, «l'officina del poeta».¹¹ E mentre si conosce la complessità dell'elaborazione di molti testi poetici nel carteggio con Amalia o in altre lettere a Gianelli, De Frenzi, Moretti – e del resto come non ricordare che Edoardo Sanguineti aveva desunto la preistoria e storia di Felicità dalle «più preziose e curiose lettere di Gozzano a noi pervenute»,¹² non si vedono tracce che possano ragionevolmente addirsi ai due volumi di prose narrative,¹³ né è possibile orientarsi sui sintomi della vocazione fiabistica e della nascita dei primi racconti per bambini.

La «bibliografia di Gozzano “prosatore” ... estremamente ridotta nel 1905»,¹⁴ non appare cresciuta dopo quattro anni, nel 1909, al punto da formare i due libri che il rispettabile bugiardo allora prometteva, né in questo vuoto persino spiazzante e inquietante per il ricercatore, è dato sapere come sia avvenuto che i nuovi giochi di Guido non fossero solo «di sillaba e di rima», ma di “spezzoni” di autentiche fiabe. Ma l'«arte fatta di parole» approdava all'artigianato del “raccontafavole”, ad un *exploit* a cui è stato possibile applicare l'etichetta di scrittura come evasione/rifugio/gioco, nei «giorni di illusione» di Gozzano e nel paesaggio antico e congeniale della valle di Lanzo, di rusticità infinita.

2. Ma chi si occupa oggi delle fiabe gozzaniane trova per la prima volta un contributo d'eccezione col quale confrontarsi nel catalogo della Mostra del Convegno celebrativo di questo centenario, *Fiabe d'autore. Guido Gozzano e la “Fiaba poetica” del primo Novecento*, con la quale Pompeo Vagliani costruisce sette particolarissime sezioni che scavano in profondità nel clima dell'*entourage* torinese e vi predispone percorsi tra testi e illustrazioni in cui trovare un pro-

¹¹ M. Masoero, *Sui Colloqui (Ad Amalia Guglielminetti e altri)*, in *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 71-77.

¹² E. Sanguineti, *Preistoria di Felicità*, in Id., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 105-119: da «prosa a brevi capitoli lirici uniti da una trama sentimentale» *La sig. na Domestica* è diventata poesia (*ivi*, pp. 108 e 112).

¹³ Cfr. ancora M. Masoero, *Sui Colloqui*, cit., p. 74 e A. Rocca, *Fra le carte di Guido Gozzano: materiali autografi per “I colloqui”*, in «Studi di filologia italiana», XXXV, 1977, pp. 395-471 (in particolare p. 409). *La novella bianca*, la prosa anteriore e con certezza cronologicamente più vicina, risale al '06 (fu pubblicata l'11 novembre 1906 sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica»).

¹⁴ F. Contorbis, *Il sofista subalpino: tra le carte di Guido Gozzano*, Cuneo, L'Arciere, 1980, p. 14; e anche cfr. A. Stäubli, *Appunti su Gozzano gazzettiere (1911)*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del Convegno nazionale di Torino, 26-28 ottobre 1983, Università di Torino, Centro di Studi di Letteratura italiana in Piemonte «Guido Gozzano», Firenze, Olschki, 1985, p. 355, e C. Miécaze-Ah Kong, *Guido Gozzano narrateur. Études des nouvelles*, Caen, Cahiers de Transalpina, 2016, pp. 75-114, che riasume il punto d'impasse e il tentativo di rinnovamento del prosatore, intorno al 1911.

fondo rinnovamento del linguaggio della fiaba nel contesto della secolare tradizione europea.¹⁵ Così a trentatré anni di distanza dal primo grande Convegno torinese, *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, si apre per il «poeta fiabesco», e per lo studioso, un orizzonte nuovo – potenzialmente sconfinato – rispetto al quale non è più consentito leggere i racconti per bambini di Gozzano con Gozzano.¹⁶ Ed è degno di nota, su questa linea, un recente saggio di Ludger Scherer, che dopo aver riferito alla tradizione del *Märchen* italiano autori nuovi come Collo-di e Capuana, alla luce di un'ampia documentazione non mancava di aggiustare il tiro sul Gozzano fiabista:

nicht zuletzt Guido Gozzano, der grosses Interesse an italienischen und internationalen Märchensammlungen zeigte, dessen fiabe innerhalb der Märchen- und Kinderliteraturforschung allerdings recht wenig Beachtung gefunden haben. [...] Gozzano steht also in einer illustren Traditionslinie, die um die internationalen Erfolgswerke Perraults, Grimms und Andersens zu erweitern ist.¹⁷

Ora se le fiabe del poeta, alcune particolarmente, godono di una fortuna critica relativamente recente e variamente orientata,¹⁸ mi è d'obbligo ricordare in retrospettiva che il recupero di tutto il *corpus* fiabesco risale alla passione di

¹⁵ *Fiabe d'autore. Guido Gozzano e la "Fiaba poetica" del primo Novecento tra testo e illustrazione*, Mostra bibliografica di edizioni storiche e tavole originali a cura di P. Vagliani, Torino, Fondazione Tancredi di Barolo, 2016; accanto alla quale è doveroso segnalare la mostra abbinata *Fiabe d'autore. 16 illustratori contemporanei per il centenario di Guido Gozzano*, Mostra di tavole originali a cura di P. Vagliani, Torino, Fondazione Tancredi di Barolo, 2016, che meriterebbe un commento a parte.

¹⁶ Va detto che in occasione del convegno *Guido Gozzano. I giorni, le opere* (1983) l'interesse per l'autore delle fiabe fu del tutto marginale: lo esclusero i saggi su Gozzano prosatore di Gigliola De Donato e di Antonio Stauble su *Gozzano gazzettiere del '11*, e l'unica eccezione, il saggio di Giuseppina Baldissoni, *Guido Gozzano consolatore di se stesso* (ivi, pp. 379-393), propose un'ardua lettura psicanalitica di alcune fiabe e novelline, da *Piumadoro* e *Piombofino* alle *Epistole entomologiche*, come "rifugio" e rovesciamento del mondo poetico; più di recente da questa linea interpretativa, scivolosa per vistose semplificazioni sull'equazione poesia/fiaba/poesia, Beatrice Tonello, *Guido Gozzano: dalla poesia alla fiaba, dalla fiaba alla poesia*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», CXXIX, f. 625, 1° trimestre 2012, pp. 110-128.

¹⁷ «Non ultimo Guido Gozzano, [notevole] per il grande interesse mostrato alla tradizione fiabesca italiana e internazionale, le cui fiabe hanno poi trovato ben poca considerazione all'interno della fiabistica e della ricerca sulla letteratura per l'infanzia. [...] Gozzano sta quindi sulla linea che si deve estendere all'illustre tradizione internazionale delle opere di successo di Perrault, Grimm e Andersen» (L. Scherer, *Guido Gozzanos fiabe zwischen Gattungstradition und Anti-Märchen*, in «Italienisch». Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur, 71, Mai 2014, pp. 17-39 (in particolare p. 25).

¹⁸ M. Colin, *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne*, Caen, Presses universitaires, 2005, pp. 275-277; A. Buia, *Guido Gozzano, in Racconti di orchi, di fate, di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, a cura di A.B. e M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1621-1625.

Franco Antonicelli, come è stato segnalato da Franco Contorbis che ha giudicato con estrema sicurezza *La moneta seminata ed altri scritti*, una delle ultime cure dei testi dispersi di Gozzano, un «autentico capolavoro editoriale»: ¹⁹ un'indicazione trasversale che puntava ad altri tesori di quel libretto. Ma proprio lì, nelle cinque paginette di *Giustificazione della raccolta*, Antonicelli nel riesumere dall'«Adolescenza», nel 1968, sette favole del poeta di Agliè – raccontini tanto diversi da *I tre talismani* – gettava un chiaro e ben orientato fascio di luce su questo nucleo di testi per ragazzi rimasto in ombra dandone un'investitura:

Non si è trattato, come giudicherà rettamente ogni lettore, di aggiungere alle opere di Gozzano qualche preziosa testimonianza dell'arte sua, ma di ampliare al massimo la conoscenza del suo lavoro. Questo è ormai desiderato da tutti: avere a disposizione ogni documento utile a seguire *l'intera traccia di un'arte* che fu sempre scrupolosa e giunse a fare di Gozzano un «piccolo classico» (un «piccolo poeta valuta oro», come lo stimò Emilio Cecchi). ²⁰

Chiamava Antonicelli, *La moneta seminata*, un «archivietto» e raccontava gli anni di più intensa attività fiabistica, il 1909 e il 1911, approdata nel '14 ad un totale di 25 tra fiabe e novelline (pubblicate sul «Corriere dei Piccoli» e su l'«Adolescenza») e alla prima raccolta, *I tre talismani*, nella «Bibliotechina de "La Lampada"» (1914), con quattro fiabe del 1910 e due del 1911, tutte uscite sul «Corriere dei Piccoli». ²¹ Del tema della scelta attentamente studiata e calibrata (restano fuori dalla raccolta non solo i raccontini «virtuosi», ²² ma anche le tre fiabe d'esordio della seconda metà del 1909) non potrò che dire in altra sede.

¹⁹ F. Contorbis, *Con Gozzano e con Pastonchi*, in *Dal sacco senza fondo di Franco Antonicelli. Carte gozzaniane*, a cura di F. Contorbis, Jesi, Quaderni del Calamandrei, s.d. [ma 2013], p. 17.

²⁰ G. Gozzano, *La moneta seminata e altri scritti con un saggio di varianti e una scelta di documenti*, introduzione e note di F. Antonicelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, pp. 7-8.

²¹ Di sicuro interesse l'osservazione di Antonicelli sugli scarti dei racconti di Natale e di quelli scritti per l'«Adolescenza» (1910 e inizio 1911), che il poeta «fece bene» a scartare, perché non sono di trama fiabesca, ma di «allentata fantasia e maggiore preoccupazione moralistica»; inoltre: «alcuni esempi di bontà, di generosità, di gratitudine, e del loro rovescio, sono collocati in un ambiente realistico moderno, e i personaggi vi hanno, secondo uno spiccato gusto dell'autore, nome e cognome. E il fine educativo, come si è detto, è esplicito, dentro un filone tradizionale indiscusso» (F. Antonicelli, *Sette favole*, in G. Gozzano, *La moneta seminata*, cit., pp. 17-18).

²² *Ivi*, p. 17. *Il Natale di Fortunato* (Natale 1910), una delle fiabe rimaste fuori dalle raccolte, è un testo attribuito al racconto di una vecchia fantesca defunta (cfr. G. Gozzano, *I tre talismani. La principessa si sposa e altre fiabe*, a cura di M. Dillon Wanke, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, p. 125); legato, come è, alla grande diffusione europea della fiaba del *Pesciolino d'oro* di Pushkin, può essere arrivato a Gozzano attraverso una versione italiana di tradizione orale.

Intanto Gozzano ha conosciuto Tomaso Monicelli (Ostiglia, MN 1883 – Roma, 1946) direttore del «Viandante»²³ e allargato in qualche modo il cerchio delle relazioni che girava allora intorno a un illustratore di vaglia come Antonio Rubino, l'«anticonformista» dell'ambiente torinese oltre modo attento alle «più avanzate esperienze dell'Art Nouveau»: lo aveva incrociato forse già ai tempi dell'Università, alla Facoltà di Giurisprudenza e lo ritrova di nuovo intorno al 1910, nella comune collaborazione al «Viandante». ²⁴ Affiora così il contesto reale che da Rubino portava al «Corriere dei Piccoli» di Silvio Spaventa Filippi. ²⁵

Nel carteggio della primavera di cui parliamo, nella lettera del 23 maggio di quel 1909, Guido faceva il nome di Monicelli tra altri giornalisti e critici che avrebbero potuto recensire *Le seduzioni* di Amalia, e al suo settimanale mandava *L'onesto rifiuto* (per il numero del 13 giugno) e *L'esperimento* («il Viandante», 7 novembre); solo l'anno dopo, il 6 febbraio, *L'ipotesi*, vero/falso «preludio» parodico e non riscrittura de *La signorina Felicità*, già uscita sulla «Nuova Antologia» il 16 marzo del '09. ²⁶

Senza dubbio il momento in cui vedono la luce le prime fiabe di Gozzano è quello di un groviglio: se a ragion veduta osserviamo i testi poetici che nel rispetto della cronologia s'intrecciano alla stesura dei racconti per il «Corriere dei Piccoli», riconosciamo quelli che – secondo la capitale formula di Sanguineti – recuperano in modo non ingenuo, ma su basi criticamente avvertite, il contatto tra arte e vita:

come coscienza critica della frattura verificata, del divorzio consumato. [...] su] basi che inibiscono ogni confidenza nell'immediatezza della partecipazione, della mimesi, così come escludono ogni calcolato travestimento della concreta realtà del vissuto, e simili basi soltanto, possono ricongiungere letteratura e realtà, riaprendo un varco là dove si era posta una rigida, insolubile barriera. E l'autenticità dell'azione poetica non riposerà più che sopra la mediatezza riflessa. ²⁷

²³ Gozzano aveva incontrato personalmente Monicelli a Genova il 9 gennaio 1908, anche se «il rapporto tra i due risale all'anno precedente, quando sulle pagine dell'«Avanti» del 27 giugno 1907 il giornalista aveva pubblicato un articolo elogiativo de *La via del rifugio*» (P. Vagliani, *Gozzano, Monicelli e "La Lampada" di Mondadori*, in *Fiabe d'autore. Guido Gozzano...*, cit., pp. 7-8, alle cui pagine rimando anche per la bibliografia relativa alla storia di Monicelli e dell'editoria per l'infanzia).

²⁴ Lo ricorda proprio Pompeo Vagliani attraverso le testimonianze che restano dei contatti documentati di Gozzano (*ivi*, pp. 15-16).

²⁵ *Ivi*, p. 41.

²⁶ Per la lettura de *L'ipotesi* è indispensabile leggere almeno la nota dell'autore a Tomaso Monicelli (A. Rocca, *Nota critica ai testi*, cit., p. 710).

²⁷ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini...*, cit., pp. 36-37.

Al limite di questa coscienza poetico/letteraria che ha già liquidato a stampa la provinciale signorina Felicita, le tre poesie, due «ultimate», per il libro «apparituro» del quale Guido discorre con orgoglio scrivendo ad Amalia il 20 giugno, dovrebbero essere *Il più atto e Salvezza*, le cui stesure manoscritte si trovano insieme nel quaderno di appunti per i *Colloqui*,²⁸ e «quella abbozzata è *Convito*».²⁹ Mentre queste, così vicine nel calendario alle imminenti fiabe, appaiono inesorabilmente antitetiche e incompatibili per disposizione mentale, intonazione e carattere, l'unico testo poetico in relazione coi motivi fiabeschi è *La canzone di Piccolino* («Corriere dei Piccoli», 5 settembre), che avrà una sua storica fortuna in versione cinematografica.³⁰

Ma in concorrenza, a incombere invece per qualche motivo sulla culla delle fiabe potrebbero trovarsi piuttosto materiali poetici del '08, come *L'amico delle crisalidi* («La Riviera Ligure», agosto 1909) e *L'esperimento* («il Viandante», 7 novembre 1909),³¹ restituito quest'ultimo al gioco di specchi di mezze verità e menzogne siglate in una nota del direttore t[omaso] m[onicelli].³² Ebbene, come è stato facile a proposito di *Piumadoro e Piombofino* l'accostamento a *L'amico delle crisalidi*, precedente importante della passione entomologa, così cade sostanziosamente a proposito anche *L'esperimento*, esempio di un esercizio poetico sopra un gioco di scambio di situazioni pregresse,³³ sia come prova di riscrittura, sia come «“svincolo”» da formule già apprestate» (Angelo Jacomuzzi, 1983). E il *collage* in citazione diretta dei versi di Prati, nella strepitosa riscrittura di un proprio testo, è l'anticipazione di una prassi di *collages*, esperimenti e contaminazioni che agisce sulle fiabe gozzaniane e ne forma la cornice testuale.

²⁸ Testi contenuti nello stesso gruppo di carte manoscritte (M. Masoero, *Catalogo dei manoscritti di Guido Gozzano*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 15 e 43) e pubblicati insieme (con l'aggiunta di *L'assenza*) in «La Riviera ligure», settembre 1910; il quaderno è l'AGVIIIa1 (cfr. A. Rocca, *Fra le carte...*, cit., pp. 395-471).

²⁹ M. Masoero, *Sui Colloqui*, cit., p. 73.

³⁰ Maria Adriana Prolo, nella *Storia del cinema muto italiano* (Milano, Il Poligono ed., 1951), elenca tra i film del 1911 della torinese Casa Ambrosio *Solo al mondo* (*La storia di Piccolino*), soggettista Guido Gozzano, operatore Giovanni Vitrotti (cfr. F. Antonicelli, *La moneta seminata*, cit., p. 178).

³¹ A. Rocca, *Cronologia*, cit., pp. LII-LIII. Amalia ricorda la poesia recitata da Guido a Moncalieri: «Ho letto sul “Viandante” il tuo “Esperimento” e ho riveduto una strada ripida di Moncalieri, un angolo chiaro di paesaggio e noi due fermi: io a udire e tu a dire il poemetto. Come rammento il tuo tono di voce nelle parole: “che importa vivere, – che giova amar?”» (lettera da Torino, novembre [1909], in *Lettere d'amore*, cit., p. 191).

³² A. Rocca, *Cronologia*, cit., pp. LIV-LVI, e ancora dalla *Nota critica ai testi*, pp. 722 e 708-710, dal quale ho adottato nel testo le sigle di abbreviazione dei periodici in cui sono apparsi primamente i testi.

³³ G. Sebastiani, *Gozzano e le fiabe*, in G. Gozzano, *Fiabe e novelline*, a cura di G. Sebastiani, Palermo, Sellerio, 2003, p. 17.

Ho già avuto più di un'occasione per riflettere sull'esibizione del principio di riuso e riciclaggio dei materiali fiabeschi che Gozzano prende da Capuana, nell'esemplare sua prima fiaba, *Piumadoro e Piombofino* legata alla prima del *Raccontafiabe* di Capuana.³⁴ E dunque non ripeterò il confronto se non per ricordare altri indizi dell'abile smontaggio e rimontaggio dei pezzi che variano in maniera decisiva trame ricorrenti,³⁵ e per segnalare altre suggestive mescolanze dedotte da un repertorio fiabesco più ampio,³⁶ posto che la sindrome di «cleptomania letteraria» appare codificata – come la tradizione 'stemmata', alla quale Gozzano si adegua, si è detto, «senza innovare».³⁷

Certo i materiali fiabeschi gli sono congeniali, la temperie culturale gli è favorevole e il poeta ci si tuffa come farà Calvino accettando la massima di Gherardo Nerucci («*La novella nun è bella, se sopra nun ci si rappella*»), che intendeva il valore del racconto per quel che su di essa tesse e ritesse ogni volta il narratore, divenendo «un anello della anonima catena senza fine per cui le fiabe si tramandano».³⁸

3. Ma conviene ora considerare come Gozzano scelga una linea di discorso tematico indicativo che non si riduca immediatamente a quello capuaniano. Quando Giuliana Nuvoli nel 1983 curò l'edizione delle novelle riconobbe nella *Novella bianca* (uscita nella «Gazzetta del Popolo della Domenica», 11 novembre 1906) personaggi genericamente fiabeschi³⁹ in un rapporto che, se non va esteso in modo semplicistico alle funzioni catalizzatrici diffuse nel repertorio

³⁴ M. Dillon Wanke, *Metamorfosi di una fiaba (ovvero l'esordio di Gozzano fiabista)*, in *Filologia e interpretazione. Studi di letteratura italiana in onore di Mario Scotti*, a cura di M. Mancini, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 461-472 e Ead., *Nel «frutteto» delle fiabe*, in G. Gozzano, *I tre talismani*, cit., pp. 11-16.

³⁵ Un pezzo scartato della *Piuma-d'oro* siciliana – l'offesa e il castigo – è usato da Gozzano nella sua terza fiaba, *Il Reuccio Gamberino* che esce il 19 dicembre di quel 1909, mentre il ritornello premonitore «Non altre adoro – che Piumadoro... / Oh! Piumadoro, / Bella bambina – sarai Regina», rende poetica la prosaica ninnananna di *La Mammadraga* di Capuana («Dormi, figlia regina! / Dormi, Il Reuccio arriva!»).

³⁶ Ad esempio il rigagnolo in cui è caduto il nocciolo di ciliegia gettato dal Reuccio Gamberino replica la trovata del tombino in cui cade l'*Intrepido soldatino di stagno* di Andersen. A sua volta l'idea della «malattia nuova» del Reuccio Gamberino passa a Giulio Gianelli nella *Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino*, pubblicata a puntate nella stessa «Adolescenza» nel 1911, con illustrazioni di Golia, su cui cfr. *Serenant et Illuminant. I grandi libri illustrati per l'infanzia della SEI (1908-2008)*, a cura di P. Vagliani, Torino, Fondazione Tancredi di Barolo, 2009, pp. 16-18.

³⁷ G. Sebastiani, *Gozzano e le fiabe*, cit., pp. 15 e 16.

³⁸ I. Calvino, *Introduzione a Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, p. XXI.

³⁹ G. Gozzano, *I sandali della diva*, a cura di G. Nuvoli, *Introduzione* di M. Guglielminetti, Milano, Serra e Riva Editori, 1983, p. 342.

fantastico del poeta e al suo modo di alludere con «filtri» (*Paolo e Virginia*), «pozioni», «malefici» (*Convito* III, *La risorta* v. 92), «fate» (*Cocotte*), alla ‘bassa cucina’ del raccontafavole, è una preziosa anticipazione nel senso rovinoso di novella/antifavola, e cioè forte delle cadenze ingannevoli che mette in moto; per almeno due motivi, da un lato il fatto che il *topos* fiabesco – il bambino si perde nel bosco – sia tradito dal registro cupamente realistico e dal finale tragico, dall’altro – principalmente – perché mette sottoaccusa la tipologia delle «fiabe di paura». Sono proprio le trame di un mondo terrificante popolato da orchi e streghe che il racconto popolare trasmette all’immaginario infantile a causare la morte di Gasparina.⁴⁰

Sulle fiabe di paura, in rapporto alla raccolta grimmiana, ha scritto pagine importanti Giorgio Cusatelli.⁴¹ Ma le fiabe di Gozzano vorranno agire in contrapposizione alla tipologia della ‘paura’, per quella suprema attitudine al ‘rovesciamento’ per cui Felicità è antitetica ad attrici e principesse e come – sempre per antitesi – si chiude la prima fiaba, *Piumadoro e Piombofino*, «sotto i cieli di Felicità».⁴²

Il fiabesco si associa, per Gozzano, al sogno di «un’infinita lontananza di figure, di tempi, di paesi» – e dunque, sia ai giochi e alle fantasie dell’infanzia sia all’evanescenza dei ricordi attribuiti alle signore che il poeta, nell’*Altare del passato*, predilige nella misura in cui esprimono il delicato «fascino misterioso d’una fiaba».⁴³

Non occorre una rilettura sistematica delle funzioni fiabesche per trovare esempi di rappresentazione antitetica alla *Novella bianca*: si pensi subito alla *Danza degli gnomi*, nel «Corriere dei Piccoli», 1° maggio 1910, poi accreditata in seconda posizione nella raccolta *I tre talismani*, dove la paura del bosco si trasforma in festa, con doni di buon auspicio per una Serena solidale col misterioso

⁴⁰ Monicelli, uomo “chiave” per la “Bibliotechina”, autore del primo romanzo per l’infanzia della casa editrice ostigliese, *Nullino e Stellina* del 1913, prese anche lui le distanze dalla fiaba popolare: «Adesso il mondo è un poco cambiato: non esistono più gli orchi cattivi, ma nemmeno le fate buone».

⁴¹ G. Cusatelli, *Ucci, ucci. Piccolo manuale di gastronomia fiabesca*, Milano, Mondadori, 1994; e ancora *Imparare la paura o disimpararla? A proposito di una fiaba dei fratelli Grimm*, in *Il piacere della paura. Dracula e il crepuscolo della dignità umana*, a cura di G. Schiavoni, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1995, pp. 1-6 (in cui analizza la fiaba *Storia di uno che se ne andò in cerca della paura*); M. Milese, *La Valle dell’Occulto. La fiaba di paura e la sua importanza educativa nel contesto sociale della Valle Brembana*, in *La voce scritta. Laboratorio sulle strutture della fiaba e della letteratura infantile fra tradizione e modernità*, a cura di M. Dillon Wanke, Bergamo, Edizioni Sestante, 2002, pp. 129-160.

⁴² M. Dillon Wanke, *Nel frutteto...*, cit., p. 27; e cfr. anche come Gozzano si pone e contrappone a Jammes, secondo Antonicelli (F. Contorbis, *Con Gozzano e con Pastonchi*, cit., p. 17).

⁴³ G. Gozzano, *L’altare del passato* (uscito su «La Lettura», gennaio 1911) in *I sandali della diva*, cit., p. 52.

mondo degli gnomi;⁴⁴ e ancora ad “Uragani” ospitali e pietosi (*Lo spaccalegna e l'Uragano*) in «Adolescenza», 9 aprile 1911), a streghe bonarie e materne (*La fiaccola dei desideri*, nel «Corriere dei Piccoli», 2 ottobre 1910), ad eremiti generosi soccorritori (*La corona del Re*, in «Adolescenza», 14 maggio 1911). E si potrebbe continuare seguendo il volo leggero della principessa Nazzarena, ne *La fiaccola dei desideri*,⁴⁵ e quello più lungo di Piumadoro, col soccorso di amici come la «farfalla, la cetonia ed il soffione», per vedere lì un convegno amoroso, qui l'incontro promettente con la «buona Fata dell'Adolescenza», alla quale bastano la promessa e il dono degli antidoti per trasformare, come sempre nell'*Orlando furioso*, ogni temibile e falso impedimento in immagini e soluzioni salvifiche.⁴⁶

Al contrario di Capuana, sempre in gara col modello della fiaba popolare,⁴⁷ intesa nella tradizione culturale contadina a spaventare per educare e forgiare il carattere dei bambini, la partita vera di Gozzano si gioca a smorzare i motivi dell'orrido e volgere gli ingredienti paurosi del racconto in rarefatti elementi di arredo, materiali grezzi, «disegni favolosi», in ogni caso motivi di un inventario convenzionalmente rappresentativo del gusto fiabesco, come «le buone cose di pessimo gusto» raccontano la Torino del passato. Basta un ultimo esempio da *La fiaccola dei desideri*, dove spicca la vena descrittiva che conduce Fortunato a varcare una porta arabescata di «salamandre gigantesche, rospi vipere scorpioni colossali» («tutti dormivano e Fortunato si fece animo»), che non a caso di nuovo Antonio Rubino illustra, nell'edizione de *I tre talismani*, esplicitando pienamente nel verso giusto il gusto decorativo di un'immagine da tappeto o arazzo, che dalla tavola interna può arrivare a riempire una «bolla trasparente e diafana» della copertina.⁴⁸

Ora se la fiaba di Gozzano contempla un «terrore» giocoso che azzera ogni *suspense*, come quello dell'Ariosto letto da Calvino, è anche perché molte scelte s'inquadrano in quell'*unicum* del panorama novellistico rinascimentale che sono *Le piacevoli notti* di Messer Gian Francesco Straparola di Caravaggio.

⁴⁴ Il notevole dono degli gnomi, di un «fungo» e di una «felce» che – puramente ornamentale e privo di conseguenze nelle funzioni fiabesche – sfugge di norma all'attenzione del lettore, ma è stato colto e impreziosito, nell'edizione dei *Tre talismani*, dall'illustrazione di Rubino in piena adesione al senso recondito del testo.

⁴⁵ G. Gozzano, *I tre talismani*..., cit., p. 78.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 94-95.

⁴⁷ D. Aristodemo e P. de Meijer, *Una deliziosa allucinazione?*, in L. Capuana, *Fiabe*, cit., pp. XIV-XV.

⁴⁸ G. Gozzano, *I tre talismani*..., cit., pp. 76-77 e sull'illustrazione di Rubino cfr. P. Vagliani, *I tre talismani e le illustrazioni di Antonio Rubino*, in *Fiabe d'autore. Guido Gozzano*..., cit., p. 21.

Le settantacinque novelle e fiabe di Straparola, pubblicate a Venezia da Comin da Trino, in due parti in tre tomi, tra il 1550 e il 1556, furono oggetto di un'importante riscoperta critica negli anni 1890-98 da parte del dotto cinque/secentista Giuseppe Rua, che ai maestri Arturo Graf e Rodolfo Renier aveva dedicato un volume dei suoi lavori *Tra antiche fiabe e novelle. I. Le piacevoli notti di Messer Gianfrancesco Straparola* (Roma, Loescher, 1898), in parte anticipati nei fascicoli XV e XVI del «Giornale storico della letteratura italiana», 1890. Il Rua avrebbe pubblicato un'edizione de *Le piacevoli notti* solo più tardi, nel 1927, ma aveva raccontato in tempo utile l'eclettico ed eccentrico materiale fiabesco nei fascicoli del «Giornale storico» che Gozzano consultava in biblioteca.⁴⁹

Le piacevoli notti furono la miniera di un ampio repertorio da dove Gozzano prelevò (come Straparola da Boccaccio), a piene mani, materiali fiabeschi, nomi, immagini, persino stilemi ed espressioni, come – per tutti – l'epiteto o allocuzione «Sacra Corona», con cui Cassandrino, nei *Tre talismani* («Il Corriere dei Piccoli», 17 luglio 1910), si rivolge al Re, benché altre allocuzioni tipiche continuino a derivare da Capuana, mai abbandonato del tutto.

Nell'ordine diacronico *Il Re porcaro*, la seconda fiaba del «Corriere dei Piccoli» (10 ottobre 1909), attesta come fin da subito alla raccolta di Capuana Gozzano abbia preferito quel grande manipolatore di materiali narrativi che è il novellatore di Caravaggio. A lui si arriva attraverso due nomi su tre, Chiaretta e Lionella, due delle tre figlie di Ancilotto, re di Provino, nella terza favola della quarta *Notte*. Da questa novella i prelievi emergono come evocazioni aggiustate a una diversa trama e non solo a una diversa posizione dell'antagonista, che in Straparola è la madre del re, la seconda moglie in Gozzano. E la *fabula* notevolmente accorciata non racconta la crudele sostituzione dei bambini con tre cani botoli, ma un maleficio di allucinazione che induce il re a riconoscere le figlie in tre scrofe nell'alternativa vicenda di toni ed eventi ora pietosi ora comico/grotteschi. La *quête* dell'antidoto alla fatatura conduce all'«acqua che balla e canta», in una fontana circondata da «statue di marmo candidissimo», finché sarà proprio l'acqua a can-

⁴⁹ Desidero ripetere in questa sede, dopo dodici anni (dall'introduzione *Nel frutteto delle fiabe* a G. Gozzano, *I tre talismani*, cit., pp. 16-20), mentre colgo l'occasione per qualche ulteriore aggiunta e integrazione, il mio debito di riconoscenza per la generosa consulenza di Mariarosario Masoero senza la quale non avrei saputo documentare con certezza, sui fascicoli XV e XVI del giornale in consultazione nella Biblioteca Nazionale di Torino, la scoperta, derimente, di sottolineature e postille di mano del poeta in margine allo studio del Rua (*Intorno alla «Piacevoli notti» di Messer Gianfrancesco Straparola*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XV, I semestre 1890, pp. 111-151 e XVI, II semestre 1890, pp. 218-283, in particolare le pp. 220-224, 226, 231, 259).

tare la storia delle tre principesse perseguitate⁵⁰ quando nel finale, come sempre in Gozzano, i malvagi non vengono giustiziati in modo cruento, ma puniti con metodo esemplare.⁵¹

Cassandrino dei *Tre talismani* è il nome un «famosissimo ladro» nella seconda novella della prima *Notte* di Straparola. In Gozzano per parodico capovolgimento è un poeta gabbato e derubato, ma – ironia dei nomi – il suo spicca accanto a quello di Sansonetto, il fratello contadino che rimanda al barone ariostesco. Ora Sansonetto è un nome già depositato nella memoria di Gozzano e opportunamente mutuato come vero nome del Reuccio Gamberino, protagonista, nell'omonima fiaba, di uno spettacolare duello col gigante Marsilio, in un quadro boiardesco e ariostesco di cavalieri fatati e invulnerabili.

I nomi sono segnali tanto riconoscibili da farci credere che il poeta abbia voluto indossare l'abito del Racconta-fiabe con l'intento di esibire la fonte: reminiscenze onomastiche come i «sassolini» che il *Petit Poucet* di Perrault, tradotto in *Puccettino* da Collodi, nel 1875, lascia cadere per segnare il cammino.

Ma il metodo di lavoro si rivela anche più intrigante, quando si voglia osservare come la stessa terza novella della *IV Notte* di Straparola lasciava liberi altri due nomi, Serena e Gordiana, che il poeta non si è lasciato scappare recuperandoli in sagace abbinamento (non madre adottiva e figlia/principessa ma sorellastre) nella quarta sua fiaba, *La danza degli gnomi* («Corriere dei Piccoli», I maggio 1910), nella quale non a caso si rimanipola la funzione narrativa perraultiana del dono magico (di oro e perle che cadono dall'orecchio ad ogni parola) rimasta a disposizione anche tra le suggestioni della seconda parte del testo di Straparola.⁵² Così Gozzano lo adatta abilmente al rimaneggiamento di nuclei narrativi che hanno denominatori comuni con almeno due celebri favole grimmiane, *Madonna Giustina* (o *Madama Olle*) e *La guardiana di oche*, della *Kinder und Hausmärchen* di Jacob e Wilhelm Grimm, che furono accolte nella

⁵⁰ Si deve notare che dalla favola 3 della *IV Notte* passa ne *Il Re Porcaro* l'incantesimo delle statue e la virtù dell'acqua che balla e canta, come unico amuleto a fronte dei tre di Straparola e della tradizione popolare, mentre la codina della lucertola è un nuovo attante della funzione narrativa, in termini propri, che risale ad una nota fiaba di Capuana.

⁵¹ G. Gozzano, *I tre talismani*, cit., pp. 103-104.

⁵² Già Carlo Calcaterra aveva collegato *La danza degli gnomi* a *Les Fées* di Charles Perrault, «poeta della fiaba che Gozzano amava» (G. Gozzano, *Opere*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1948, p. 1225), nella stagione di maggiore fortuna in Italia della silloge di Perrault, dopo *I racconti delle fate voltati in italiano da C. Collodi*, Firenze, libraio/editore Paggi, 1875; sulla storia editoriale delle fiabe di Perrault, il «fatismo» e il rapporto con Gozzano, si veda ora M. Vianello, *Le fate e gli gnomi: Perrault e Gozzano*, in «Studi novecenteschi», XXIX, 63-64, giugno-dicembre 2002, pp. 127-138.

prima silloge italiana di *Cinquanta novelle*, tradotte da Fanny Vanzi Mussini presso Hoepli nel 1897.⁵³

Di volta in volta lo smembramento delle funzioni proppiane e la misura dei prelievi sono tali da far pensare ad una reminiscenza, anche remota, rispetto alla quale può restare in ombra il retroterra di letture preletterarie a fronte della cronologia delle fiabe.

E d'altra parte, da questo punto di vista, non si può trascurare il fatto che alla data del 3 settembre 1911 esca, sul «Corriere dei Piccoli», *La cavallina del negromante*, ventesima fiaba, nella quale si riconosce con evidenza il prelievo quantitativamente più rilevante dalle *Piacevoli notti*. Si tratta di un testo esemplare come calco e riscrittura della quarta novella dell'*VIII Notte*. È la novella in cui si narra che un giovane (in Straparola apprendista sarto, in Gozzano stalliere) impara segretamente dal padrone negromante le arti magiche e le mette in pratica facendo arricchire il vecchio padre e sposando infine la figlia del re. Il poeta che gioca abilmente col testo di Straparola la partita di una vistosa semplificazione punta alla sottrazione di dati e registri novellistici a vantaggio di precisi *topoi* fiabeschi. Secondo un avvertimento inequivocabile di Guglielminetti, Gozzano conosce bene, oltre l'entomologia, la tecnica della

«fiaba popolare» di magia e i suoi meccanismi, quelli cari a Propp: e li applica con garbo estremo, che va dalla scelta dei nomi a quella dei loro attributi. Lieve è anche la scrittura, appena agghindata, sì da non confonderla con quella un po' trascurata delle novelle, o meglio più grigia.⁵⁴

Ora nella stesura de *La cavallina del negromante* è tagliato fin dall'inizio ogni modulo novellistico⁵⁵ a vantaggio di un clima d'avventura fuori tempo, nel mistero che avvolge i personaggi coi magici colori del bianco e nero, e con l'apparizione di una fanciulla, figlia del re di Corelandia, già vittima di un maleficio. La dinamica delle metamorfosi, che è centrale nella novella di Straparola e ne determina lo svolgimento e l'esito finale, si articola in Gozzano sulla duplicazione di questa funzione tesa a rompere la sequenza narrativa e ad alimentare il facile artificio dei giochi di prestigio – le stesse pazzesche e comiche accelerazioni delle

⁵³ Il titolo originale delle due fiabe è *Die Gänsehirtin am Brunner e Frau Holle*.

⁵⁴ M. Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 134.

⁵⁵ Si pensi all'ambientazione realistica della novella di Straparola, dove «Maestro Lattanzio, il quale aveva due arti alle mani, e di l'una e di l'altra era uomo peritissimo, ma una esercitava pubblicamente e l'altra di nascosto. L'arte che egli palesamente esercitava era la sartoria l'altra che nascostamente faceva era la negromanzia» (G.F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2000, I, pp. 552-553)».

metamorfosi – in cui Candido, in gara col modello, si trasforma in cavallo nero, poi bianco, poi in lepre e in airone, in anello, in fava che il negromante mutatosi in gallo vorrebbe inghiottire, col finale dell'ultima metamorfosi nella quale Candido/volpe divora il gallo.

Pure in quest'operazione comparativa, così rapida e sommaria, si riesce a dar ragione delle non poche varianti adatte a connotare con evidenza e in modo illuminante il valore del recupero e quello autonomo dello scarto.

Preme però contestualmente ribadire che il rapporto con Straparola all'altezza della ventesima fiaba non può in alcun modo accreditare l'idea di un percorso lineare che veda nelle *Piacevoli notti* una fonte esclusiva. Il tessuto delle contaminazioni di Gozzano fiabista è molto più fitto di trame intricate che intreccia anche la lettura di Andersen, sfruttata in modo significativo fin da una fiaba uscita il 2 ottobre 1910, *La fiaccola dei desideri*, riscrittura de *L'acciarino*, come ha già osservato Giacomo Osella.⁵⁶ Un'approche ad Andersen tra il 1910 e l'11, è da legare verosimilmente ai testi della prima, elegante, edizione Hoepli 1904, di *Quaranta novelle* tradotte da Maria Pezzè-Pascolato;⁵⁷ curioso persino il caso specifico della posizione dell'*Acciarino*, quarta in quest'edizione, perfettamente corrispondente alla quarta posizione scelta poi da Gozzano per il suo "acciarino" nobilitato in «fiaccola», nella raccolta dei *Tre talismani* (1914). Giova anche precisare che nel primo recupero da Andersen il poeta sceglie una delle fiabe più tradizionali e mette a fuoco gli episodi salienti e davvero memorabili del racconto, come il prelievo delle monete, col cambio nella successione di tre diversi momenti, di volta in volta più vantaggioso per il valore più alto del bottino, e il sacchetto forato di farina, legato alla cintura della principessa per indicarne il percorso: sagaci prelievi che esibiscono la fonte e dunque contano come e più dei tagli.⁵⁸

In un felicissimo capitolo dedicato a Gozzano in *Parnaso amico* (1942) Lionello Fiumi attaccava i critici incompetenti e sordi all'ironia dei prelievi gozzaniani:

⁵⁶ G. Osella, *Le fiabe di Gozzano*, in «Lares», 1963, 3-4, pp. 137-144.

⁵⁷ Un esemplare è conservato nella Biblioteca del MUSLI di Palazzo Barolo ed esposto nella mostra curata dal Presidente della Fondazione Pompeo Vagliani, al quale rinvio anche per *Il meraviglioso Andersen*, a cura di P. Vagliani, Torino, Fondazione Tancredi di Barolo, 2005.

⁵⁸ Gozzano costruisce per il protagonista Fortunato, come per Piumadoro, un percorso iniziatico nel quale deve resistere ai richiami illusori e deve superare le tre sale del castello in un tempo contingente; inoltre è gobbo, zoppo, cammina colle grucce in cerca di fortuna e incontra una cara vecchina che vuole aiutarlo, mentre in Andersen è un soldato che incontra una strega cattiva e le taglia la testa per tenersi l'acciarino, mancando alla parola data.

Non vi arrogherete più il diritto d'aver colto il Gozzano in furto flagrante, se venite a capo di sorprendere sulla sua bocca in procinto d'allontanare una modesta amica torinese (*L'onesto rifiuto*) un endecasillabo trapiantato di peso, che so io, da una sforacchiata bolgia di Dante, irta di accesi piedi simoniaci [...]. Stupefacente? Ma no; naturalissimo.⁵⁹

Anche questo basta per non sorprenderci dell'«*ironismo*» nell'inventiva di Gozzano che immagina di chiudere una fiaba tratta da Andersen, 'italianizzandola', oserei dire, col gran finale di una scena da girone dantesco: i sudditi del regno non sono sbranati dai cani, ma tutti sprofondati come in una bolgia «sforacchiata»:

in terra fino al mento. [...] La piazza e le vie della città apparivano coperte di teste che stralunavano gli occhi e invocavano aiuto. Fortunato distinse fra le innumerevoli teste, brune, bionde, calve, canute, la testa coronata del Re che rotava gli occhi a destra e a sinistra e ordinava imperiosamente d'essere dissepolto.

Così in questo caso il rapporto di relazione e antitesi corregge con irriducibile ironia la crudezza del finale dell'*Acciarino*. Ma le varianti corrispondono all'«idea di leggerezza» che nel mio titolo allude palesemente ad una delle lezioni di Calvino. I prelievi sono episodici e congruenti con operazioni d'incastro consoni al nuovo testo, nel quale Gozzano recupera ancora da Capuana, segnatamente da *Serpentina*, la prova di resistenza ai richiami ingannevoli con l'espedito del tapparsi le orecchie col cotone. Se poi *C'era una volta... Fiabe* di Capuana resiste ancora, sempre, come repertorio inesauribile delle funzioni narrative e degli stilemi della favola popolare,⁶⁰ non osta che un modello tanto diverso come quello offerto da Andersen non sia un *hapax*.

All'immaginario di Andersen s'ispira puntualmente anche *Il mugnaio e il suo signore*, la seconda novellina che, dopo *Il Natale di Fortunato*, esce su «Adolescenza» il 12 marzo 1911. Avremo qui una singolare ripresa delle beffe di *Cecchino e Ceccone* (presente nella silloge delle *Quaranta novelle* del poeta danese), una ripresa che, sostituendo ai vicini di Andersen una connotazione socialmente gerarchica del rapporto tra i due personaggi, rende più incisiva e funesta la rivincita del mugnaio. E tuttavia in questo caso è possibile che proprio una così

⁵⁹ L. Fiumi, *Guido Gozzano ovvero poesia negando la poesia*, in *Parnaso amico* (1942), in *Prose scelte* a cura di G.P. Marchi e A. Contò, Verona, Centro Studi Internazionale "Lionello Fiumi", 2014, pp. 598-599.

⁶⁰ Pretendente alla mano della reginotta è «Il reuccio del Portogallo», per Capuana e per Gozzano; in entrambi è anche ricorrente l'espressione «parola di Re!».

flagrante influenza offerta dai vari passaggi della fiaba anderseniana al racconto di Gozzano abbia indotto il nostro autore ad escluderlo dalle sue due raccolte, sia da *I tre talismani* sia dalla successiva *La principessa si sposa*.

Ma è più interessante l'aspetto per cui altrove, e più in generale, i particolari colori di Andersen e del suo linguaggio fiabesco, zoologico, entomologico e naturalistico, reso più asciutto ed essenziale, riescano a far breccia in alcuni racconti del laboratorio gozzaniano, fino ad entrare in modo significativo nel «sottofondo culturale delle fiabe».

Effettivamente Propp cataloga, in *Morfologia della fiaba*, alcune funzioni narrative come il «volo», tra i modi di trasferimento dell'eroe in un altrove, ma i legami coi memorabili personaggi di Andersen, *Pollicina* o la *Sirenetta*, sensibili al mutare dei climi, agli ambiente e alle stagioni, col racconto di pesciolini salvatori, dei soccorsi del farfallone bianco o dei maggiolini e infine di una rondine che promette voli, lontano «verso i paesi caldi», sono importanti ed evidenti. Gozzano leggeva:

[Pollicina] sedette sul dorso dell'uccello posò i piedini su di un'ala piegata e legò fortemente la propria cintura ad una delle penne maestre. Poi la rondinella spiccò il volo, per boschi e per mari, su su alto, al di sopra delle montagne dove la neve non si scioglie mai: e Pollicina sentiva freddo nell'aria frizzante; ma allora si ficcava sotto le penne della rondine [...]. Alla fine arrivarono nei paesi caldi.⁶¹

Se vediamo bene, al ricordo di questa pagina prendeva il volo «la rondine ferita» di *Nevina e Fiordaprile*, che «valicava le montagne per recarsi nelle terre del sole»,⁶² come alla mirabile e patetica storia della *Sirenetta* si lega – con un rapporto privilegiato – il tema cruciale – sempre a proposito di Nevina – di un amore impossibile che si perde nell'aria come un sogno.

La recensione di Montale all'edizione Einaudi delle *Fiabe* di Andersen, («Corriere della Sera», 23 dicembre 1954), mentre si sofferma sull'uomo, l'artista e illustratore di *silhouettes* di spirito gotico o neogotico,⁶³ offre una chiave di lettura subliminale per leggere anche il poeta fiabista Gozzano. Che fu in ogni caso un «formalista» della fiaba in senso stilistico e compositivo e che,

⁶¹ H.C. Andersen, *Quaranta novelle*, prima traduzione dall'originale danese con prefazione e note di M. Pezzè-Pascolato, Milano, Hoepli, 1904, p. 86.

⁶² G. Gozzano, *I tre talismani*..., cit., p. 72.

⁶³ Cfr. E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1755-1759.

pur trovando il suo modello e il suo modulo, va alla ricerca di altri, una ricerca infinita intesa a esplicitare anche qui la sua idea di vita, contemplata con disincanto – scrive Antonicelli – «quasi per ironia, quasi per distacco», ma sempre, anche, cara per il «dono di una sua vaghezza fantastica, patetica e fiabesca».⁶⁴

E dunque se è pur necessario avvertire che né Calcaterra, né Antonicelli cercarono le fonti delle fiabe e si trovarono ad azzardare giudizi di originalità non precisamente esatti,⁶⁵ a quelle loro pagine remote occorre ancora guardare per una degna conclusione:

Con le favole di Gozzano diremmo che termina, con una particolare accentuazione poetica (*Piumadoro e Piombofino* e *Nevina e Fiordaprile*) tutta un'età della favolistica, che dopo la prima guerra mondiale apparve stanca, anzi morta e impossibile da risuscitare; era toccato a un poeta darle l'ultimo, lieve soffio di vita, inserendo la sua non distratta attenzione nel significato e nell'atmosfera della propria opera.⁶⁶

⁶⁴ F. Antonicelli, *Carte gozzaniane*, a cura di F. Contorbis, Jesi, Centro Studi Piero Calamandrei, 2013 (*Ad Agliè di Gozzano*), p. 58.

⁶⁵ Id., *Sette favole*, in G. Gozzano, *La moneta seminata*, cit., p. 16.

⁶⁶ *Ivi*, p. 19.

Pompeo Vagliani
FIABE D'AUTORE

Il centenario della morte di Guido Gozzano ha costituito per la Fondazione Tancredi di Barolo un evento di particolare interesse che ha stimolato la realizzazione di numerose iniziative con il comune obiettivo di contribuire a far conoscere e a valorizzare le raccolte di fiabe scritte da Gozzano, collocandole nel contesto dell'editoria per l'infanzia italiana tra il 1900 e il 1916, anno della scomparsa del poeta. Particolare attenzione è stata riservata al ruolo degli illustratori che rappresentarono i testi dello scrittore dando vita a nuove interpretazioni e iconografie che rinnovano gli stilemi dell'illustrazione di primo Novecento e confluiscono nella corrente artistica del *Liberty*.

Il presente contributo si basa su ricerche effettuate a partire da materiali, libri, disegni, opere d'arte, conservati presso la biblioteca e l'archivio della Fondazione e, in parte, esposti nella mostra bibliografica e di disegni originali intitolata *Fiabe d'autore. Gozzano e la "fiaba poetica" del primo Novecento*. L'allestimento temporaneo, presso il MUSLI-Museo della Scuola e del Libro per l'Infanzia di Torino, è durato fino alla fine di giugno 2017.

La ricostruzione delle vicende editoriali delle prime edizioni delle due raccolte, *I tre talismani* e *La principessa si sposa*, è stato il punto di partenza della ricerca che si è legata poi ad un'ulteriore scoperta dei riferimenti letterari, riguardanti in modo particolare la fiaba *Nevina e Fiordaprile*, e le connessioni fra le raccolte di fiabe scritte da autori italiani e stranieri e la scrittura fiabesca gozzaniana: un territorio molto vasto e articolato in cui le potenziali relazioni restano, ad oggi, in gran parte da esplorare. Mentre sono ben chiari e univoci i riferimenti colti alla tradizione letteraria italiana, individuati da Matilde Dillon Wanke,¹ è indispensabile chiedersi se Guido, nel momento in cui si accinse a scrivere le sue fiabe, oltre a "rileggere" accuratamente il patrimonio classico ita-

¹ Cfr. G. Gozzano, *I tre talismani. La principessa si sposa e altre fiabe*, a cura di M. Dillon Wanke, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

liano, si sia confrontato con il riferimento obbligato delle fiabe di Capuana, inserendo la sua “polvere di fiabe” ben amalgamata nel proprio sacchetto creativo a chiari echi di folklore russo.

Un altro importante campo di ricerca è costituito dall’insieme dei testi pubblicati sul «Corriere dei Piccoli» da scrittori e scrittrici a lui vicini e a cui egli stesso aveva inviato, a partire dal 1909, la prima versione delle dodici fiabe che vennero in seguito raccolte in volume. Il “Corrierino” ha un ruolo fondamentale anche per comprendere la progressiva internazionalizzazione del panorama dei libri per l’infanzia italiani grazie alle numerose traduzioni comparse simultaneamente sulla testata e spesso ad opera del direttore Silvio Spaventa Filippi che in gran parte non firmava.²

In conclusione è emerso un altro aspetto, forse il più inaspettato, che collega le fiabe di Gozzano con la rappresentazione fantastica di fiabe teatrali, musicali e soprattutto alla produzione dei film muti degli anni ’10. Molto resta da scoprire, è certo che le sue prime fiabe sul «Corriere dei Piccoli» furono fonte di ispirazione per alcuni brevi filmati coevi della Casa Ambrosio, andati perduti e misteriosamente mai attribuiti al poeta. Dunque è ancora una volta il giornalino per l’infanzia più famoso del secolo scorso ad essere punto di partenza e spunto inesauribile per nuovi studi.

Il rapporto di Gozzano con il «Corriere dei Piccoli», comparso a Milano nel dicembre del 1908, si avvia il 25 luglio 1909 con la pubblicazione di una delle sue fiabe più belle e originali: *Piumadoro e Piombofino*. Il contatto con la direzione della testata, assunta da Silvio Spaventa Filippi, fu mediato forse dallo stesso Antonio Rubino, che del periodico era in quegli anni assoluto protagonista della parte iconografica insieme ad Attilio Mussino. Ruolo importante potrebbe averlo avuto anche Paola Lombroso Carrara, la scrittrice torinese figlia dello scienziato Cesare, assidua frequentatrice del circolo della rivista «la Donna», che del “Corrierino” era stata ideatrice e curava la rubrica della posta come «Zia Mariù».³ Nello stesso periodo sulla testata cominciano a comparire le nu-

² S. Fava, *Silvio Spaventa Filippi direttore del «Corriere dei Piccoli»*, in S.G. Bonsera, R. Colapietra, S. Fava, L. Spaventa Filippi, S. Spaventa Filippi, *Silvio Spaventa Filippi. Fondatore e Direttore del Corriere dei Piccoli (1908-1931). Testimonianze e inediti*, a cura di S.G. Bonsera, M. Bonsera, Potenza, Erreci edizioni, 2003, pp. 55-92.

³ La gestione della rubrica della posta da parte della Lombroso Carrara fu in realtà un ripiego, in quanto non le fu consentito di ricoprire il ruolo che forse effettivamente le spettava, dopo aver elaborato il progetto educativo iniziale del «Corriere dei Piccoli». Alberto e Luigi Albertini scrissero esplicitamente in una lettera alla Lombroso la loro scelta che escludeva la possibilità di affidarle il ruolo direttivo e che di fatto le negava qualunque autonomia (cfr. S. Fava, *Silvio Spaventa Filippi...*, cit.).

merose fiabe di Carola Prosperi,⁴ amica e “sostenitrice” del poeta (la prima è del 20 giugno 1909) e il 22 agosto dello stesso anno fa il suo ingresso Amalia Guglielminetti, con la poesia *Il rospo felice*, accompagnata da piccole vignette di Antonio Rubino. Le dodici fiabe composte da Gozzano comparvero sulla rivista tra il 1909 e il 1912,⁵ in ordine diverso rispetto a quello poi utilizzato nei due volumi editi. Sul periodico tutte le immagini, generalmente inserite nel testo e di piccole dimensioni, non sempre sono di facile lettura, a causa del tipo di carta e della tecnica di stampa. Si tratta soprattutto di riproduzioni al tratto o col retino per la resa delle mezze tinte (in alcuni casi viene utilizzato anche il colore), che spesso non consentono di valutare al meglio la qualità delle opere originali degli illustratori.

Fra i vari artisti che si occuparono di illustrare le fiabe pubblicare dal «Corriere dei Piccoli» è Gustavino (pseudonimo di Gustavo Rosso, Torino 1881-1950) ad eseguire il maggior numero di illustrazioni: ben quattordici vignette al tratto e a colori per quattro fiabe, di cui tre escono in periodi ravvicinati: *Il Re Porcaro* (10 ottobre 1909), *Il Reuccio Gamberino* (19 dicembre 1909) e *La danza degli gnomi* (1 maggio 1909), ultima *La lepre d'argento* che esce quasi un anno dopo, il 13 novembre 1910. Le sue illustrazioni, ricche di particolari, evocano puntualmente un medioevo fiabesco che riesce a fondere citazioni storicistiche ed elementi di pura fantasia, amplificando così i contenuti fantastici gozzaniani.

Gustavino ha illustrato anche l'ultimo scritto di Gozzano comparso sul «Corriere dei Piccoli», *La moneta seminata* (4 gennaio 1914), e *La canzone di Piccolino* (5 settembre 1909), che ispirò una trasposizione cinematografica girata dalla casa Ambrosio di Torino nel 1911.⁶

Forse l'illustratore più vicino alla poetica di Gozzano è Umberto Brunelleschi, legato all'ambiente culturale parigino di inizio secolo, che si era già affermato come uno dei più interessanti e innovativi illustratori di libri di fiabe di quegli anni.⁷ Le sue illustrazioni compaiono sul “Corrierino” fra il 1909 e il 1911 e sono relative a tre fiabe: *Piumadoro e Piombofino* (25 luglio 1909), *I tre talismani* (17 luglio 1910) e *Nonsò* (26 febbraio 1911). Con il suo segno essenziale e sti-

⁴ Cfr. M. Masoero, «C'era una volta...»: Carola Prosperi e il «Corriere dei Piccoli», in Carola Prosperi. Una scrittrice «non femminista», Atti della giornata di studio 3 aprile 1993, prefazione di G. Calgagno, Firenze, Olschki, 1995, pp. 41-51.

⁵ Senza considerare *La moneta seminata* del 1914, che non è una fiaba; non sono stati inseriti nella rassegna altri testi gozzaniani non prettamente fiabeschi.

⁶ Il soggetto, dal titolo *Solo al mondo, La commovente storia di Piccolino, Il minuscolo eroe randagio per il mondo*, è andato purtroppo perduto (cfr. *C'era una volta... Guido Gustavo Gozzano. Fiabe, poesie, figure*, Torino, Regione Piemonte, 1983).

⁷ Ad esempio *L'albero delle fiabe*, di Antonio Beltramelli, Firenze, Bemporad, 1909.

lizzato Brunelleschi sembra infondere ulteriore levità a *Piumadoro*, e altrettanta grazia a *I tre talismani*, caratteristiche che si ritrovano anche nelle illustrazioni eseguite per la poesia di Gozzano *Il Richiamo*, comparsa su «La Lettura» nel giugno 1909 e ispirata a «una cocotte», vicina di casa del poeta bambino durante un soggiorno a Cornigliano Ligure.⁸ Il contributo di Attilio Mussino si lega ad una sola fiaba e la riconduce ad un immaginario più tradizionale: le illustrazioni che accompagnano *Nevina e Fiordaprile* (17 dicembre 1911) presentano una discreta felicità descrittiva ma scarsa aderenza allo spirito lieve e malinconico del testo; le figure sono statiche e massicce, risultano un po' infagottate nel guardaroba medievale del repertorio di Mussino e sacrificate dalla dimensione ridotta. Nell'insieme la composizione grafica della pagina è piuttosto gradevole grazie all'equilibrata impostazione e anche all'uso del colore. Lo stesso Mussino illustra, il 24 dicembre 1911, quasi contemporaneamente a *Nevina*, il racconto *Il dono di Natale*, successivamente non compreso nelle raccolte di fiabe pubblicate in volume.

Piuttosto casuale e discontinuo è invece l'apporto di Guido Moroni Celsi che illustra ben tre fiabe: *La leggenda dei sei compagni* (23 aprile 1911), *La camicia della trisavola* (23 luglio 1911) e *La cavallina del negromante* (3 settembre 1911). Le sue otto vignette a mezzatinta presentano uno stile che va da un realismo quasi fotografico a un segno più vicino al romanzo popolare, poco consoni all'atmosfera raffinata delle fiabe gozzaniane. Per *La fiaccola dei desideri* (2 ottobre 1910) si ricorre, stranamente, a illustrazioni fotografiche, utilizzando foto di scena, con attori che si muovono in costume cinquecentesco sullo sfondo di un castello, o foto di ambienti, ritoccate per adattarle ai particolari fantastici come nella scena di Fortunato, fotografato con le stampelle nel momento in cui si addentra in un chiostro gotico dove sono stati collocati cocodrilli impagliati e altri animali più o meno esotici. Un *pastiche* che è divertente confrontare con la stessa scena disegnata da Rubino nella prima edizione in volume. Si tratta, almeno in Italia, di uno dei primi esempi di uso della fotografia per rappresentare una storia fiabesca.⁹ Alcune fiabe di Gozzano, insieme ad altri raccontini più edificanti e di toni quasi deamicisiani, furono pubblicate sulla rivista torinese «Adolescenza», collegata al quotidiano cattolico «il Momento», su cui, fra l'altro, il poeta pubblicò l'articolo *Eterni poemi* (5 aprile 1911), relativo a favole e

⁸ Cfr. G. Gozzano, *La moneta seminata e altri scritti con un saggio di varianti e una scelta di documenti*, introduzione e note di F. Antonicelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, p. 168 e Id., *Opere*, a cura di C. Calcaterra, A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1948, pp. 1217-1218.

⁹ Cfr. *C'era una volta... Guido Gustavo Gozzano. Fiabe, poesie, figure*, Torino, Regione Piemonte, 1983.

leggende di diverse tradizioni.¹⁰ Il poeta aveva anche collaborato inviando, con esiti controversi, alcune poesie. L'interprete grafico delle undici fiabe comparse su «Adolescenza» è Golia (Eugenio Colmo), amico di Gozzano e principale collaboratore della rivista, che realizza un ricco repertorio in cui sa infondere un afflato di umorismo, erede anche della sua precedente esperienza di vignettista satirico, che a volte riscatta una certa pedanteria del testo. Golia realizzò anche i disegni di una deliziosa storia quadrettata comparsa il 16 luglio 1911 sul periodico e dedicata al personaggio *Soffiolino*, che riprende il tema del volo anticipato da Gozzano in *Piumadoro e Piombolino*. Per comprendere il passaggio dell'evoluzione grafica è sufficiente confrontare queste immagini con quelle, pur bellissime, di Giuseppe Garibaldi Bruno per *Piuma-d'-oro* di Capuana nell'edizione originale del *Raccontafiabe* del 1894.

La prima edizione in volume delle fiabe di Gozzano esce fra la fine del 1913 e l'inizio del 1914 all'interno di una prestigiosa collana, «La Bibliotechina de "La lampada"». Questo progetto editoriale nasce nel 1913, per iniziativa del giovane Arnoldo Mondadori, già fondatore nel 1911 della nuova casa editrice La Scolastica di Ostiglia in cui aveva coinvolto lo scrittore e giornalista Tomaso Monicelli, con lui imparentato e legato all'ambiente culturale ostigliese, che diventa l'effettivo direttore della collana.¹¹ Entrambi vedono nella produzione di libri per ragazzi di qualità, scritti ed illustrati da giovani autori italiani, un filone privilegiato su cui puntare per lo sviluppo della casa editrice, impegnata anche nel settore dei libri scolastici. Il piano editoriale della collana è articolato in serie di sei volumetti, con titoli differenziati per fasce d'età e per genere: romanzi, racconti e novelle, poesie, testi teatrali e, naturalmente, fiabe. La veste editoriale, la grafica e le illustrazioni di tutti i volumi della prima serie sono affidate interamente ad Antonio Rubino. Lo stesso Monicelli inaugura la serie nel 1913 con *Il Piccolo viandante*, un racconto il cui titolo è un chiaro riferimento sia alla sua opera teatrale di maggior successo, sia al periodico «il Viandante» da lui fondato nel 1910, a cui collaborarono tra gli altri lo stesso Gozzano e Amalia Guglielminetti e in cui Antonio Rubino era intervenuto come illustratore per il disegno della testata e per vignette interne.¹² Gozzano aveva incontrato personalmente Monicelli a Genova, proprio per la rappresentazione teatrale de *Il Viandante*, il 9 gennaio 1908. Il rapporto tra i due risale all'anno precedente,

¹⁰ Cfr. G. Gozzano, *La moneta seminata...*, cit., p. 16.

¹¹ F. Chiavegatti, *Nota biografica di Tomaso Monicelli*, in Tomaso Monicelli. *Un protagonista della cultura e della storia italiana del primo Novecento*, Atti del Convegno, Mantova, Editoriale Sometti, 2010, pp. 21-71.

¹² *Ivi*, p. 36.

quando sulle pagine dell'«Avanti» del 27 giugno 1907 il giornalista pubblica un articolo elogiativo de *La via del rifugio*. Il ruolo giocato da Tomaso Monicelli è quindi centrale nel garantire la presenza delle fiabe del poeta all'interno della prima serie de «La lampada».

Il secondo titolo della collana, *La signorina Zesi*, pubblicato anch'esso nel 1913, è invece di Antonio Beltramelli, autore di fiabe ed estrose filastrocche, anch'egli amico di Monicelli e legato all'ambiente culturale forlivese. La presenza femminile, che nel piano editoriale doveva essere sistematica e consistente (da due a tre scrittrici per ogni serie), è assicurata da Lucia Maggia (Hedda) con *Rime piccoline. Versi per i più piccini* e da Etre Valori Rontini, che con *Le storie di Brachetta* si rivolge direttamente alla prima infanzia.

Unica presenza di un autore non certo giovane ma di grande prestigio è quella di Luigi Capuana, la firma più autorevole di questa prima serie insieme a quella di Guido Gozzano. Dello scrittore siciliano non viene proposta una fiaba bensì il lungo racconto *La primavera di Giorgio* cui l'autore teneva particolarmente,¹³ ma è molto probabile che la sua presenza abbia influito sulla scelta delle fiabe gozzaniane da inserire nella raccolta, a cominciare dall'esclusione di *Piumadoro e Piombofino*, la prima comparsa sul «Corriere dei Piccoli» nel 1909, in cui più evidenti erano le analogie con la fiaba di Capuana quasi omonima nel titolo.¹⁴

Il volume *I tre talismani* di Gozzano fa la sua comparsa nel 1914, al numero 4 della prima serie della collana, e contiene sei fiabe scelte tra le dodici precedentemente pubblicate sul «Corriere dei Piccoli» tra il 1909 e il 1912. In generale, però, occorre dire che le vicende editoriali legate alle scelte degli autori e dei titoli sono alquanto complesse e non è sempre chiara la datazione di comparsa dei vari volumi: vista l'assoluta novità dell'operazione, fino all'ultimo momento ci furono ripensamenti sia da parte dell'editore sia da parte degli autori, anticipazioni non seguite da conferme, sostituzioni, bilanciamenti.¹⁵ Emblematica e di particolare interesse è, a questo proposito, l'analisi del disegno originale di Rubino per la copertina de *I tre talismani* che presenta un titolo generico *Fiabe*, cambiato poi in fase di stampa nel titolo definitivo corrispondente alla fiaba messa in apertura alla raccolta: il cambiamento lascia presumere che, all'epoca

¹³ L. Capuana, *La primavera di Giorgio. Racconto*, Ostiglia, La Scolastica, 1914 (ill. Antonio Rubino).

¹⁴ Cfr. la fiaba dal titolo *Piuma-d'-oro* comparsa ne *Il raccontafiabe*, Firenze, Bemporad, 1896, con le illustrazioni di Carlo Chiostri.

¹⁵ Cfr. P. Valentino, *Storia editoriale della Bibliotechina de La Lampada*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2005-2006.

in cui il disegno fu commissionato all'illustratore, la composizione esatta del volume non fosse stata ancora definita.

L'esistenza di una pubblicità editoriale comparsa sul «Corriere dei Piccoli» tra il luglio e il dicembre del 1913 che recita genericamente «favole di Guido Gozzano»¹⁶ e le prime recensioni critiche, come quella di Ettore Janni pubblicata lo stesso anno sul «Corriere della Sera» con un breve commento circostanziato per ciascun titolo, parrebbero suggerire la presenza di tutti i titoli della collana già nel 1913. Tuttavia si capisce benissimo che, nel caso de *I tre talismani*, le considerazioni sono piuttosto vaghe e non presuppongono affatto la lettura di un testo già effettivamente pubblicato e disponibile.¹⁷

A Gozzano spetta dunque il compito di inaugurare il filone fiabesco, un riconoscimento esplicito della rilevanza dei testi e della notorietà del giovane autore anche in questo ambito. *I tre talismani* tuttavia non dovevano restare un *unicum*; infatti nel peritesto de *La perletta del fiume azzurro* di Olga Visentini, secondo volume della seconda serie della collana edito nel 1914, compare un nuovo titolo gozzaniano, *Nel paese degli gnomi*, inserito nella terza serie ma mai pubblicato. Anche in una pagina pubblicitaria all'interno del volume *Gorizia fiammeggiante* di Yambo (1916), compare nell'«elenco dei volumi di prossima pubblicazione» un ulteriore titolo, *Nel sogno e nella vita*, non ancora incluso in alcuna serie.¹⁸ Queste anticipazioni pubblicitarie, mai concretizzate, presupporrebbero l'esistenza di un «piano di lavoro» e di una serie di fiabe di Gozzano già predisposte in vista di una loro prossima pubblicazione in raccolte diverse. Considerando i due titoli sopra indicati però, è difficile pensare che tali fiabe potessero essere, tutte o in parte, le sei già comparse sul «Corriere dei Piccoli», che confluiscono poi nell'edizione postuma de *La principessa si sposa*. Al primo volume annunciato, *Nel paese degli gnomi*, non corrisponde infatti alcun titolo né argomento di fiabe gozzaniane conosciute, ad eccezione di quelle già pubblicate ne *I tre talismani*: *La danza degli gnomi*, appunto, e *Nevina e Fiordaprile*, in cui gli gnomi compaiono come comprimari. Tale considerazione vale a maggior

¹⁶ Cfr. «Corriere dei Piccoli», V, 35, 31 agosto 1913, p. 5.

¹⁷ «Guido Gozzano, con molta grazia, ritesse nei «Tre talismani» trame di favole in cui sono gli elementi essenziali per lo stupore e il piacere dei piccoli lettori», stralcio della recensione di Ettore Janni, comparsa sul «Corriere della Sera» del 7 dicembre 1913 e riprodotta in un fascicolo allegato ai volumi della seconda serie de «La Lampada».

¹⁸ Viene anche annunciata la pubblicazione di due volumi di fiabe di Capuana, *Re Mangia Mangia* e *Fata Rosa Bianca*, che non verranno mai pubblicati in questa collana ma editi successivamente sempre da Mondadori in uno splendido volume fuori collana del 1916, *Nuove Fiabe*, con illustrazioni di Cambellotti, Mussino e Chin (Enrico Castello). La maggior parte delle fiabe erano già comparse sul «Corriere dei Piccoli».

ragione per il secondo titolo, *Nel sogno e nella vita*, che fa pensare piuttosto ad una svolta della scrittura del poeta più vicina alla sua drammatica fase esistenziale. Si può quindi formulare ragionevolmente l'ipotesi che ci siano altre fiabe di Gozzano inedite, forse, ancora da ritrovare su testate giornalistiche o del tutto disperse.

La grafica di Rubino per l'intera collana è impostata sulla base di un motivo ricorrente: l'accostamento del quadrato, dato dal formato del libro, in cui è inscritto il cerchio utilizzato per "sfondare" la copertina e far intravedere un pizzico del repertorio del fantastico per incuriosire il lettore. La copertina de *I tre talismani* amplifica la forma del cerchio che si ripete con le bolle di sapone, un'evocazione perfetta della bidimensionalità del primo Rubino. Certamente non a caso le bolle, di varia grandezza, sono sei, come il numero delle fiabe contenute nel volume e alludono chiaramente, almeno in alcuni casi, al contenuto e ai personaggi delle fiabe stesse: un serpente/drago evoca *La fiaccola dei desideri* e una figura con il cero incarna la descrizione del vecchio nella stessa fiaba, infine compare il volto perfettamente riconoscibile di un giovane principe. La simbologia della bolla è la stessa su cui poggia il personaggio di Nevina il cui volto è simile ad una bolla che sta per dileguare, emblema della precarietà dell'esistenza. Il vero protagonista della copertina tuttavia è lo gnomo, una figura relativamente inconsueta nei testi e nell'iconografia della fiaba italiana. Rubino ripropone il mondo dell'immaginario fantastico della fiaba per la splendida copertina della nuova traduzione italiana delle *Novelle* di Andersen curata da Giuseppe Fanciulli ed edita da Bemporad nel 1910. Come per il volume di Gozzano, utilizza la metafora del volo e del sogno attraverso le farfalle e la presenza un po' inquietante di gnomi sogghignanti. La presenza della figura dello gnomo in copertina ha comunque un riferimento ben preciso anche nel testo perché la seconda fiaba della raccolta, intitolata *La danza degli gnomi*, riporta la presenza fondamentale di tali personaggi chiaramente ispirati alla fiaba *Le fate di madame d'Aulnoy* e legati piuttosto alla tradizione germanica o nordica. Parlando ancora di possibili fonti, lo stesso Gozzano sottolinea come la scrittura delle sue fiabe sia stata preceduta dallo studio del folklore, «da quello giapponese a quello scandinavo».¹⁹

Mentre è più difficile ritrovare tracce della prima fonte, quella giapponese, alle leggende nordiche ci riporta proprio la sua ultima fiaba, quella *Nevina e Fiordaprile* in cui sono più evidenti l'afflato poetico della scrittura e il fascino rapinoso della narrazione ma le cui fonti sfuggono ai repertori tradizionali. Ac-

¹⁹ Op. cit. p. 79.

costata non senza motivo ad Andersen (la sua *Regina delle Nevi* ci trasporta in un'atmosfera magica di ghiacci che rilucono di luce fredda, ma manca la contrapposizione che ha il tono del mito, dell'amore impossibile, degli opposti che si attraggono), in alcuni passi sembra piuttosto riecheggiare *Il Principe Felice* di Wilde,²⁰ in particolare per quanto riguarda il tema della rondine e della sua morte. A parte queste suggestioni, la fiaba ha un suo preciso riscontro nella tradizione del folklore e della mitologia russi, ed è da collegare alla versione teatrale di una fiaba popolare *Snegùročka*, scritta da Aleksàndr Nikolàevič Ostrovskij e rappresentata la prima volta a San Pietroburgo e poi musicata da Rimskij-Korsakov e in un'altra versione da Čajkovskij. In Italia si assiste ad un vero e proprio contagio di varianti e si ricorda la trasposizione italiana ben nota e diffusa con il titolo *La fanciulla di neve*.²¹ Quando ideò il suo racconto «primaverile», Ostrovskij pensava già ad una sua possibile versione teatrale, includendovi l'esecuzione di famose canzoni e danze popolari, che consentissero allo spettatore di rievocare lo spirito degli antichi miti pagani e dell'eterno rapporto tra uomo e natura. L'avvento della bella stagione è propiziato anche dai riti in cui il popolo, secondo Ostrovskij, crede ancora, anche se a livello inconscio, così come ha una sorta di timore reverenziale per le forze della natura quali il sole, il freddo inverno russo e il vento. Mentre il testo di Ostrovskij era già stato ideato in versi, per cui non subì cambiamenti nella versione di libretto operistico, i tagli divennero ancor più numerosi nella seconda versione elaborata da Rimskij-Korsakov nel 1895. Il compositore stesso volle tentare un'analisi della propria opera, classificando innanzitutto i personaggi in quattro categorie che sottolineò attraverso l'identificazione con un certo stile compositivo. Il finale dell'opera potrebbe far pensare a una tragedia per la morte dei protagonisti, ma così non è assolutamente, anzi, la conclusione è allietata dal calore del sole grazie al quale anche le vicende più drammatiche diventano più leggere.

Il 1 aprile 1911 venne rappresentata presso il Teatro alla Scala di Milano *Fior di Neve*,²² opera di Lorenzo Filiasi con il libretto di Arturo Colautti. Il titolo è lo stesso ma la trama, pur riprendendo il tema, presenta caratteristiche meno fiabesche. In Toscana, terra del sole, vive la fanciulla Speranza che intrattiene

²⁰ Le fiabe di Oscar Wilde compaiono invece sul «Giornalino della Domenica» nel dicembre del 1909 con *Il principe felice* tradotto da Domenico Ciampoli e illustrato da Umberto Brunelleschi; la raccolta completa è pubblicata a Palermo da Sandron nel 1910, traduzione dell'edizione originale inglese con le illustrazioni di Walter Crane del 1889.

²¹ Cfr. A.N. Ostrovskij, *La fanciulla di neve. Fiaba primaverile in quattro atti e prologo*, in *Fiabe teatrali*, a cura di D. Valeri, Torino, ERI, 1958.

²² A. Colautti, *Fior di Neve. Dramma lirico in quattro atti*, Milano, Sonzogno, 1911.

un epistolario con Fior di Neve, affettuoso nomignolo dato dalla giovane all'amica, una bellissima contessa norvegese di nome Alba e andata in sposa al duca di Varages con cui vive a Parigi. Speranza incontra il violinista norvegese Erik e si innamora di lui che confessa di averla da sempre sognata senza conoscerla, i due si innamorano e lui chiede la sua mano ai genitori che acconsentono, poi riparte per un lungo viaggio verso il paese natio. A Parigi però lo stesso Erik incontra Alba che conosceva fin da quando erano fanciulli nella stessa terra e tra i due ora sboccia l'amore; scoperti dal marito mentre si dichiarano, i due si sfidano a duello e il duca muore. Erik è costretto alla fuga e non torna, come promesso, dalla sua Speranza che si ammala gravemente a causa della mancanza dell'amato. Proprio a Natale Alba viene a farle visita con un ramo di *edelweiss* nascosti sotto al mantello e appuntati sul petto, parlando con il dottore e con l'amica scopre che la causa della sua malattia è l'uomo di cui entrambe sono innamorate. Fior di Neve non rivela il suo segreto e decide di aiutare Speranza portandola in Norvegia per farla ricongiungere ad Erik, così sacrifica se stessa, chiede alla Croce di legno di riprendere la sua anima travolta dalla sofferenza di non poter amare e muore, diversamente dalle altre versioni, all'interno del suo stesso regno in un sudario di neve.

Questa ulteriore "fanciulla di neve" dimostra che il folklore russo, e in particolare un'altra versione della fiaba sopracitata, ha ispirato anche altri autori contemporanei a Gozzano.²³ Analogamente, non può essere casuale che il titolo e lo spunto originale della gozzaniana fiaba *Nonsò* trovi un suo riscontro nel titolo nell'omonima fiaba russa, da cui poi la trama inventata dal poeta si distacca completamente.²⁴

Sembra quindi che qualche nuovo "granello" di folklore nordico sia stato effettivamente raccolto da Gozzano; restano però da chiarire le circostanze precise della conoscenza e dell'utilizzo di questa fonte specifica. I testi della Biblioteca della Società di Cultura, che potevano essere di diretta consultazione da parte di Guido sono andati dispersi, quindi si tratta di indagare su potenziali repertori di tipo folklorico conservati alla Biblioteca Civica di Torino, da lui frequentata, alla ricerca di tracce della sua lettura, come è stato fatto in altri casi con risultati sorprendenti.²⁵

²³ Ricordiamo qui *Fata Neve* pubblicata nella raccolta postuma *Le ultime fiabe di Luigi Capuana*, Milano, Mondadori, 1919 e *Fatina di Neve*, inserita nella raccolta *L'ignoto Viandante* (Milano, Hoepli, 1918).

²⁴ Cfr. A.N. Afanas'ev, *Antiche fiabe russe*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 128-135.

²⁵ Di queste ricerche si parla in M. Dillon Wanke, *Nel frutteto delle fiabe*, in G. Gozzano, *I tre talismani...*, cit., p. 17.

La seconda raccolta di Gozzano interessa le restanti sei fiabe già pubblicate sul "Corrierino" non comprese ne *I tre talismani* e compare postuma presso Treves nel 1917 all'interno di una serie di libri strenna su cui l'editore puntava per rinnovare la sua offerta di volumi illustrati per l'infanzia. L'edizione, concordata con l'autore prima della sua morte, riporta una dedica straziante, dettata dal poeta al fratello Renato poco prima di morire.²⁶

Rispetto all'edizione de *I tre talismani*, il volume si caratterizza per la ricchezza dell'apparato iconografico (dodici tavole a colori fuori testo su carta patinata e otto disegni al tratto nel testo a piena pagina) e presenta una copertina editoriale cartonata e telata verde, con illustrazione policroma su carta applicata al piatto superiore. L'artista è Golia, che nell'interpretare le fiabe dell'amico riduce al minimo la componente umoristica e caricaturale che gli era propria.

La copertina è una sintesi grafica straordinaria dello spotalizio fiabesco evocato dal titolo, in cui i personaggi, nei riccioli stilizzati delle barbe e dei capelli, alludono alle figurazioni delle carte da gioco, mentre il castello nello sfondo è una citazione di quello del Borgo medievale di Torino.²⁷

Nelle tavole interne risalta la coerenza tra le suggestioni del testo e le immagini, esempio di quel profondo connubio tra motivi tardo *Liberty* e crepuscolarismo cui si è spesso accennato,²⁸ in particolare la stilizzazione della figura femminile dai capelli fluenti e dagli abiti svolazzanti che assurge a *topos* della fata o della giovane protagonista, la presenza di animali simbolici quali farfalle e insetti e le ricorrenti figurazioni fitomorfe. Emblematica a questo proposito è proprio la figura di Piumadoro, che ricalca puntualmente il testo di Gozzano: «Piumadoro, chiusi gli occhi per lo spavento, si avvolse, si adagiò nei suoi capelli immensi come nelle coltri del suo letto e si lasciò trasportare».²⁹ Altrettanto suggestiva è la ieraticità quasi scostante della *Bella dalle chiome verdi*, dalla bellezza «troppo abbagliante», rappresentata seduta in trono con ali variopinte di farfalla sopra il capo, un particolare aggiunto da Golia perfettamente in sintonia con il mondo poetico gozzaniano.

²⁶ «AI NIPOTI CARI FRANCESCO E MARIA GIORDANO: Nell'ora più tragica con un affetto reso, se possibile, più vivo che mai! ...», Torino, agosto 1916. Lo zio Guido Gustavo», in G. Gozzano, *Opere*, cit., p. 1225.

²⁷ R. Bordone, *Castelli e fate nell'illustrazione italiana del primo Novecento. Analisi di un repertorio iconografico*, in *Tra fate e folletti. Il liberty nell'editoria per l'infanzia, 1898-1915*, Torino, Daniela Piazzatore editore, 1994, pp. 54-55.

²⁸ R. Bossaglia, *Prefazione a Tra fate e folletti...*, cit.

²⁹ G. Gozzano, *La principessa si sposa*, Milano, Fratelli Treves, 1917 (ill. Golia), p. 10.

Anche le preziosità dei particolari decorativi riecheggiano quelle della scrittura del poeta: le finestre a vetri cattedrale, i legni intarsiati, le ceramiche dipinte, i ferri battuti, gli arabeschi degli abiti, tutti di gusto quattro-cinquecentesco, anticipano lo stile eclettico che avrebbe caratterizzato gli anni '20, ma esprimono bene anche l'origine letterariamente colta delle fiabe di Gozzano. Una vena di garbato umorismo contraddistingue in particolare la tavola relativa a *Il principe porcaro* con le tre principesse trasformate in scrofe, mentre invece risulta ancora eccessivamente caricaturale la caratterizzazione di Piombolino che sprofonda nel pavimento.

La stessa edizione illustrata del libro fu riproposta con una copertina cartonnata nel passaggio da Treves a Garzanti nel 1938 e, successivamente, il 30 settembre del 1944: in entrambe le riedizioni le fiabe sono pubblicate insieme alle rime del poeta scritte per l'infanzia (*Natale, La Befana, Pasqua, Oroscopo, Dolci rime, Prima delusione, La canzone di Piccolino e La Notte Santa*).

La sola raccolta delle sei fiabe illustrata da Golia fu poi riedita nel 1973 da Einaudi e inserita al numero 36 della collana «Libri per ragazzi», che accanto a opere di nuovi autori proponeva una selezione di grandi classici per l'infanzia presentati nella veste originale.

Probabilmente è proprio in questa raccolta che si può intravedere lo sguardo del poeta volto verso il cinema. Gozzano è sicuramente uno dei primi ad interessarsi dell'argomento, sebbene assuma spesso posizioni critiche rispetto al nuovo mezzo, colpevole, secondo lui, di «troppa presunzione, troppa volgarità, troppo commercio».³⁰ Lui, che invece amava «la tenuità e la delicatezza», e che riteneva che il cinema potesse essere «il mezzo più economico ed immediato per educare le masse, per infondere un fine senso estetico e morale».³¹ Alla sua intenzione di fare «poesia vera» per il cinematografo può forse riferirsi *La canzone di Piccolino*, già citata in relazione alle illustrazioni di Gustavino,³² che ispirò la trasposizione cinematografica realizzata da Ambrosio nel 1911. Inoltre, alcune parole di Maria Adriana Prolo riguardo alle dichiarazioni di Gozzano a Casella fanno supporre che «anche i versi de *La storia commovente di Piccolino*, il minuscolo

³⁰ «Si sarebbe potuto fare di più e di meglio in quegli anni... Troppa presunzione, troppa volgarità, troppo commercio... amavo il cinematografo, ma ero ferito, disgustato. Il commercio! Li ho ancora negli occhi e nelle orecchie quegli orribili *métteurs* improvvisati. Amavo la tenuità, la delicatezza...», in M. Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia, 1900-1937*, Bari, Dedalo, 1987, p. 93.

³¹ C. Casella, *Poesia e cinematografo. Conversando col poeta Guido Gozzano*, lettera datata Torino, dicembre 1910, in F. Contorbis, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, Edizioni L'Arciere, 1980, p. 80.

³² Comparsa sul «Corriere dei Piccoli» il 5 settembre 1909.

eroe randagio per il mondo, di cui l'avviso pubblicitario della Ditta Ambrosio riporta i distici di commento ad ogni episodio» siano da attribuire al poeta.³³ Nonostante alcune valutazioni critiche riguardo all'utilizzo del cinematografo da parte dei suoi contemporanei, Gozzano sembra molto interessato al «nastro prodigioso che rivela e commenta»,³⁴ a tal punto da pensare precocemente alla trasposizione cinematografica di un suo lavoro. Guido dichiara infatti che un suo libro di fiabe è pronto per trasformarsi in sceneggiatura: è probabile che il libro di cui parla sia *La principessa si sposa*, pubblicato dopo la sua morte, ma il cui progetto, sviluppato per le illustrazioni da Golia, era già ben chiaro nella sua mente. Per il poeta, che amava «la tenuità e la delicatezza», che cosa meglio di *Piumadoro e Piombofino* avrebbe potuto portare le sue parole a risplendere di nuova luce sul grande schermo? Purtroppo il progetto non va in porto, la prematura morte del poeta e successivamente lo scoppio della guerra vanificano il progetto e solo l'edizione a stampa del libro vede la luce nel 1917.

Forse per Gozzano proprio il linguaggio cinematografico avrebbe potuto costituire il contesto ottimale per la sua «fantasia stanca» e per elaborare temi originali per grandi e piccini, una chiara espressione di quell'ambiguità del “doppio destinatario” che doveva essere la chiave per innovare veramente la fiaba.

³³ «In un articolo su *Guido Gozzano e la cinematografia* (“B.N.”, ottobre 1938) Maria Adriana Prolo fa delle considerazioni piuttosto probanti proprio su queste dichiarazioni del Poeta al Casella: “Nel numero 1 luglio 1911 de “La vita cinematografica” compare quest’annuncio: “La Ditta Ambrosio, fedele ai suoi ideali di ascesa artistica, all’interpretazione di quanto c’è di grandioso e d’interessante nella scienza, nella storia, nell’arte, aggiunge ora una nuova serie di film delicatamente poetica. Ogni episodio sarà alternato con pochi versi semplici e concisi per commentare la vicenda che segue e gli argomenti saranno tali da interessare grandi e piccoli”. Non sono quasi le stesse parole di Guido Gozzano? Basta infatti confrontare questi con la canzone di Piccolino pubblicata nel V volume delle *Opere* uscito di recente [...]», in M. Cardillo, *Tra le quinte...*, cit., p. 99.

³⁴ C. Casella, *Poesia e cinematografo...*, cit., p. 80.

Lorenzo Mondo
DAVANTI ALLA GUERRA

Ma voi non vedeste la vampa
sul mondo, né potrete
la vita futura cantare.
Cadeste sul limitare
del Tempo; moriste di sete
lasciando alla stampa
un breve sorriso di morte:
[...].

Così scriveva Nino Oxilia ne *Il saluto ai poeti crepuscolari*:¹ un addio a Corazzini, Camasio e in particolare Gozzano, sottratti da una morte precoce all'avvento del mondo nuovo che sarebbe stato propiziato dal fuoco sacrificale della «grande guerra». In realtà Gozzano, che morirà il 9 agosto 1916, fece in tempo ad assistere a una parte del conflitto ed a lasciarne traccia nei suoi scritti dispersi. Ma forse si può ritenere, come voleva Oxilia, che ne rimase alle soglie perché la guerra in corso, almeno per quanto riguarda l'Italia, non aveva ancora raggiunto il suo acme, ma anche per una ragione più sottile, per il contegno da lui assunto nei suoi confronti. Sarà utile a chiarirlo una breve ricognizione sugli atteggiamenti manifestati in passato da Guido a proposito della guerra: considerata magari astrattamente, alla luce di convinzioni filosofiche e morali. Bisogna risalire, com'è noto, alla poesia *L'analfabeta*, nella *Via del rifugio*, per trovare in proposito una prima, serrata formulazione, e deprecazione, mentre il poeta si trova al cospetto del «Libro sublime» della natura:

Gli leggo le notizie del giornale:
i casi della guerra non mai sazia
e l'orrore dei popoli che strazia
la gran necessità di farsi male.

¹ N. Oxilia, *Poesie*, a cura di R. Tessari, Napoli, Guida Editore, 1973, p. 187.

Il poeta si proclama «cittadino della Terra», «concittadino d'ogni uomo». E il suo rifiuto non sembra neppure risparmiare, velandole di malinconia, certe imprese compiute a ridosso del Risorgimento, come quelle evocate dal vecchio, saggio interlocutore del poeta:

Ripensa i giorni dell'armata Sarda,
la guerra di Crimea, egli che seppe
la tristezza ai confini delle steppe
e l'assedio nemico che s'attarda.

Una dura sanzione, per quanto indiretta, accolta in una più ampia considerazione sulla vanità delle umane contese, si può trovare nella *Signorina Felicità*:

L'Eguagliatrice numera le fosse,
ma quelli vanno spinti da chimere
vane, divisi e suddivisi a schiere
opposte, intesi all'odio e alle percosse:
così come ci son formiche rosse,
così come ci son formiche nere...

Dove è possibile cogliere una allusione alle contemporanee lotte tra fazioni politiche e ideologiche (senza escludere, nell'entomologico rosso e nero, un'eco stendhaliana); ma l'immagine della falcidie che sovrasta le «schiere opposte», rinvia inevitabilmente ai grandi scontri di popoli e nazioni. Ce ne danno conferma i versi successivi («Schierati al sole o all'ombra della Croce, / tutti travolge il turbine dell'oro») che suggeriscono funesti scontri di civiltà. Vale sempre, a suggello di questo ripudio, l'osservazione di Edoardo Sanguineti, secondo cui l'insegnamento di Gozzano «è di molto superiore alla pur fondamentale liquidazione di ogni "core" e di ogni "augello": la liquidazione, sancita una volta per tutte, di fronte all'Ideale del demagogo, del credente, del patriota, delle tre parole "nauseose", la Patria, Dio, l'Umanità».² Sono le tre parole respinte da Gozzano (in *Pioggia d'agosto*), inclusive ovviamente dei fremiti bellicisti, mentre si prepara o si combatte la guerra di Libia e si assiste alla gara tra D'Annunzio e Marinetti per esaltarla.

Questi, a un dipresso, gli antecedenti che illustrano la sua posizione sul fenomeno della guerra. Ma quale il suo atteggiamento davanti a un conflitto che già insanguina l'Europa e presto investirà anche l'Italia? Come reagirà alla feb-

² G. Gozzano, *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973, p. XI.

bre interventista che sta contagiando, per diversi e fin contrapposti motivi, la maggior parte degli intellettuali italiani? Limiterà al poema sulle farfalle gli altri versi con cui ha promesso di tornare poeta? I testi che ci ha lasciato sul tema, in prosa e in poesia, sono assai disuguali e non spostano minimamente il giudizio largamente acquisito sul complesso della sua opera. Ma la loro rilettura si rivela comunque proficua, a segnalare conferme e dissonanze, a verificare la partecipazione di Gozzano all'evento bellico, in quale misura si sia arrestato, come voleva Oxilia, alle soglie del mondo nuovo, inchiodato al passato «mentre rulla il tamburo...».³ *Le cicale sotto lo scroscio*, datato 1914, è un testo decisamente minore. Gozzano argomenta, si direbbe a suo discarico, che l'artista deve obbedire al proprio demone interiore e non lasciarsi condizionare necessariamente da una immane tragedia come quella che si sta svolgendo ai suoi giorni: «Non tutti sono chiamati all'assalto guerresco di Simonide e di Tirteo». Egli rende omaggio tuttavia a coloro che sentono «il tormento della più grande patria, l'amore e l'odio della stirpe diversa, un ideale che trascende la vita quotidiana e il problema spirituale». Si coglie qui una singolare assonanza con le posizioni espresse da Renato Serra, con ben altro rovello, in *Esame di coscienza di un letterato*,⁴ che peraltro Gozzano non poteva ancora conoscere (uscì infatti su «La Voce» del 30 aprile 1915). Vale a dire la contrapposizione tra «il diritto di fare della letteratura malgrado la guerra» e il «non voglio né vedere né vivere al di là di questa ora di passione».⁵ La religione della patria contrapposta alla religione delle lettere. Non si arresta qui la vicinanza di Gozzano per quello che considera il suo miglior critico, il maggiore interprete della sua generazione. L'odio della «stirpe diversa» connesso all'amor di patria fa venire in mente il Serra che nega la razionalità della Storia ed esalta «la realtà della razza; che esiste e resiste, cresce, si espande»⁶ ubbidendo a un insopprimibile istinto vitale. Anche se Renato Serra non era il solo, in quegli anni, a innestare sulla sociologia positivista la mistica della razza. Ma *Le cicale sotto lo scroscio* si risolve poi, al di là delle premesse, in un centone che accoglie brani di vari poeti europei infiammati di ardore patrio, dove figura in posizione d'onore Gabriele D'Annunzio. Gozzano trascrive numerose lasse dell'*Ode pour la résurrection latine*, definendo la canzone «fra le cose più compiute che la sua Musa gli abbia dettato». E così incalza: quanti italiani, che si crogiolano negli «ozi beati della neutralità», hanno letto «questi

³ N. Oxilia, *Poesie*, cit., p. 188.

⁴ R. Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 525-548.

⁵ *Ivi*, p. 525.

⁶ *Ivi*, p. 536.

versi»? Serra invece è di parere contrario: «[...] per una lettera da Parigi assediata, ricca e rotta magnificamente di colore, quante odi su la risurrezione latina, e frasi e parole odiosamente vecchie e false; come se niente potesse esser cambiato mai per lui!».⁷ È un riconoscimento inatteso, quello concesso da Gozzano al vessillifero dell'intervento: il dichiarato apprezzamento dell'*Ode* segna anche il recupero di un maestro da tempo rinnegato. Si direbbe, fin qui, che Gozzano si sia schierato risolutamente con i fautori della guerra.

A riscuoterci dal piccolo *shock* che abbiamo provato, arriva, nello stesso 1914, *La belya bionda*. Lo scenario è tipicamente gozzaniano, tenuto conto delle circostanze eccezionali in cui viene raffigurato. Il salone dell'albergo rivierasco dove, a causa della guerra, sono arrivati pochi turisti, tiene il posto del salotto d'*antan*. Ci sono le donne che parlano frivolarmente di moda, gli uomini che si confrontano con accanimento (per una posta in denaro) al tavolo del *bridge*. Il poeta se ne sta appartato: «[...] io mi godo il quadro che mi offrono costoro, come una cosa rappresentata; e medito tristi cose, chiuso nel mio silenzio...». È un tratto contemplativo che abbiamo già rilevato, ed espresso con le stesse parole, nel salotto della poesia *Torino*:

S'avanza un Barbabita, lentamente...
stringe la mano alla Contessa amica,
siede col gesto di chi benedica...
Ed il poeta, tacito ed assente,
si gode quell'accollita di gente
ch'è la tristezza d'una stampa antica...

La guerra sembra lontana dalle riflessioni di questi borghesi facoltosi. Se mai le esprimessero, non sarebbero troppo diverse da quelle che si leggono sui giornali. Gozzano ne è infastidito, perché stucchevoli e faziose, viziate di parzialità. Certo, è innegabile la barbarie dei tedeschi che hanno aggredito il Belgio contro ogni legge di guerra, distrutto Lovanio, bombardato la cattedrale di Reims: «Hanno ucciso, rubato, profanato, violato, calpestato». Ma è ipocrita sdegnarsi, perché i russi hanno fatto le stesse cose in Germania, e francesi e inglesi, se potessero, si comporterebbero allo stesso modo. Come, presentandosi l'occasione, faremmo anche noi. E riportando le accuse al Kronprinz di avere raziato, scegliendole di sua mano, preziose opere d'arte dai castelli gentilizi per spedirle a Berlino, sbotta in un ironico commento: «O voluttà neroniana, e

⁷ *Ivi*, p. 528.

perciò squisitamente latina, sebbene tutta la stampa latina abbia urlato contro “le prince cabrioleur”». In realtà, conclude il poeta, viene compromessa con questa guerra una evoluzione di millenni: quelli che fino a ieri si chiamavano delitti «oggi si chiamano coraggio, valore, nobiltà, ideale... e tutte le altre cose che la retorica insegna». Tutte le parole che altrove ha definito «nauseose». Non interessa qui soffermarsi sul fatto che egli veda trasparire, sotto la patina di persone civilizzate, nei discorsi e nei tic salottieri, la stessa barbarie che infuria in Europa. Interessa piuttosto la prospettiva capovolta rispetto a *Le cicale sotto lo scroscio*, l'accento irridente portato sulla civiltà «latina» da difendere contro la brutalità teutonica. Si direbbe che nell'arco di pochi mesi o settimane si riproponga paradossalmente per Gozzano la parabola che lo porta dall'infatuazione al disincanto per D'Annunzio, in particolare per il D'Annunzio bellicista.

La svolta – vogliamo dire il ravvedimento? – viene ribadita in *Guerra di spettri*, un testo contiguo a *La belva bionda*, scoperto a suo tempo, pressoché inedito, da Franco Contorbia.⁸ «Spetro», detto per vezzo con la «t» scempia, ricorre altre volte nella poesia gozzaniana, a indicare parvenze naturali o stati d'animo del poeta. Mentre qui acquista una macabra, perturbante gravidanza. Il *topos* del salotto, già involgarito dall'accolta di rozzi giocatori d'azzardo, scade ulteriormente trasferendosi nella veranda di un sanatorio dove i malati di tisi si riconfortano al sole. Ci troviamo nella Riviera di Levante, in un'Italia che, ci ricorda Gozzano, è ancora «pacifica», dove giunge tuttavia l'eco della guerra. Secondo le persuasioni già espresse in *Le cicale sotto lo scroscio*, si tratterebbe d'un «conflitto di razze, necessario e fatale come i movimenti tellurici che sommuovono i mari e i continenti». Ora, si direbbe che un terremoto abbia sconvolto perfino i cimiteri e scaraventato dall'aldilà, nella casa di cura, quei pazienti che sembrano già morti più che morituri. È una colonia di stranieri che, ridotti allo stremo, il volto smunto e le membra scheletriche, ripetono grottescamente gli scontri delle opposte trincee. A raffiche di contumelie, Austrotedeschi contro Alleati, rinfacciandosi per dileggio anche i mentiti titoli di nobiltà. «E la tosse crepita, scoppia esasperata, tragico richiamo alla fine imminente, alla vanità d'ogni umana contesa». *Guerra di spettri*, a lungo ignorato e trascurato, è il testo più significativo e si direbbe ultimativo, che Gozzano ci abbia lasciato sull'argomento: per la forza delle immagini e la schietta, misurata scrittura, immune, oltreché dalla retorica patriottica (anche l'Italia si appresta alla guerra),

⁸ Uscito per la prima volta nel fascicolo di dicembre 1914 di «Aprutium. Rassegna mensile di Lettere e d'Arti». Ripubblicato nel fascicolo del 3 dicembre 1970 de «Il lettore di provincia» a cura di Franco Contorbia e con il titolo *Un inedito di Gozzano*,

dall'abituale confronto dell'autore con la propria morte. Il tema viene infatti oggettivato, con la tenue, pensosa ironia di un Gozzano che si presenta come distaccato visitatore di quella casa dei morti.

Resta a dire del mazzetto di poesie ispirate dalla guerra in atto. Lasciamo stare il sonetto dedicato *Ai soldati alladiesi combattenti*. Pubblicato ad Agliè su un calendarietto con fini benefici nel gennaio 1916, è stato scritto forse per affettuosa condiscendenza nei riguardi del paese natale. *La messaggiera senza ulivo* concede una prima mossa al sentimento pacifista: la colomba della pace è macchiata, oltraggiata dal sangue di un soldato, e non importa se sia di amico o nemico: «il sangue è tutt'uno, oltre la soglia!». Ma scatta l'ambivalenza quando la colomba trova riparo su una statua dell'Italia turrita, e munita di spada per tenere a bada i nuovi barbari che distruggono un impareggiabile retaggio di civiltà (brucia pur sempre la profanazione di Reims). *La bella preda* rende merito ad un alpino che, in zona di operazioni, ha abbattuto un'aquila e la manda al paese perché ne siano conservate le spoglie. L'emblematico gesto di ardimento dà voce all'amarezza del poeta: «Nessuna sorte è triste / in questi giorni rossi di battaglia: / fuorché la sorte di colui che assiste...». Dove il sentimento frustrato di una generosa condivisione adombra in Gozzano l'impotenza generata dalla malattia. *La basilica notturna* si riferisce alla veneziana San Marco, rivestita di armature e sacchi di sabbia per proteggerla da incursioni nemiche. E una lunga teoria di profeti, dogi e condottieri lanciano l'allarme: «– Minacciano i tesori i barbari e il saccheggio?». La preoccupazione per le opere d'arte, già espressa nella *Messaggiera senza ulivo*, tocca corde sensibili in Gozzano. Ma non basta a riscattare questi che restano, come gli altri, versi d'occasione. Si presta perfino a qualche sorriso la parabola ornitologica che conduce dalla colomba insanguinata a un'aquila impagliata. Teniamo conto d'altra parte che siamo ormai entrati in pieno 1915: anche l'Italia è scesa in guerra e il poeta sente il dovere di partecipare in qualche misura ai drammatici sacrifici della nazione. Senza condividere, stando ai testi, l'accesa passione degli interventisti. La sua morte, avvenuta il 9 agosto 1916, il giorno dopo la presa di Gorizia da parte degli italiani, ha un valore emblematico che prescinde dal momentaneo, non decisivo evento vittorioso. Ha l'aria di un duplice congedo. Che riguarda, oltre la persona fisica, il sostanziale disincanto di Gozzano nei confronti della guerra, dei suoi non risolutivi, impietosi verdeti.

Claudia Gianetto

IL CINEMA AI TEMPI DI GOZZANO: LE FIABE E I FILM PERDUTI

«... Il cinematografo è giunto in buon punto per semplificare e realizzare il mio sogno: non più prolissità di dialogo e di scena, non più difficoltà di accertamento, ma la proiezione muta ch'è eloquente ad un tempo; il nastro prodigioso che rivela e commenta».

Guido Gozzano

GOZZANO E IL CINEMA

Molto è stato scritto sul rapporto tra Guido Gozzano (Torino, 19 dicembre 1883 – Torino, 9 agosto 1916) e il cinema; rimandiamo per questo ai testi e alle documentate bibliografie di Mariarosa Masoero, in particolare alla sua edizione critica di *San Francesco d'Assisi*, sceneggiatura scritta da Guido Gozzano e mai realizzata, e al volume di Silvio Alovizio *Le voci del silenzio* dedicato alla sceneggiatura del cinema muto italiano.

Tutte le maggiori Case di produzione tentarono di avvalersi della collaborazione diretta o indiretta di personaggi noti nel mondo della cultura, spesso più a fini pubblicitari che non per il reale contributo a soggetti o sceneggiature. Gabriele D'Annunzio (1883-1938) e Giovanni Verga (1840-1922) furono a inizio Novecento tra gli scrittori italiani più corteggiati dal mondo del cinema. Ma non gli unici a intrecciare rapporti più o meno espliciti con la neonata industria cinematografica; basti aggiungere a questi due grandi nomi quelli di Roberto Bracco, Nino Martoglio, Matilde Serao e Grazia Deledda.

Quali furono i reali contatti tra Guido Gozzano e l'ambiente della produzione cinematografica? Indiscusso un legame di Guido Gozzano con la Società Anonima Ambrosio di Torino. A fondare la Casa con Arturo Ambrosio fu Roberto Omegna, cugino del poeta e Direttore del Reparto Cinematografico, nonché pioniere del cinema scientifico. Di certo la frequentazione tra i cugini

e il comune interesse per l'entomologia furono tra gli elementi a favore della familiarità di Gozzano con gli studi della Ambrosio. Il documentario *La vita delle farfalle* – vincitore del primo premio per la categoria scientifica al concorso cinematografico dell'Esposizione Internazionale del 1911 – è il film a cui fu sempre legato il nome di Guido Gozzano, autore del noto poema sulle farfalle scritto per gli editori Treves e intitolato poi *Epistole entomologiche*.¹ *Il documentario appartiene a pieno titolo al filone dei film scientifici e didattici in cui Roberto Omegna fu maestro.*

*Interessante quanto scrive Maria Adriana Prolo:*²

La necessità di soggetti nuovi spinse la casa “Ambrosio” a chiederne al poeta Guido Gozzano che con *La via del rifugio* (1907) e *I colloqui* (1911) si era affermato tra i più notevoli poeti italiani di quel periodo. Mentre già era soggettista e sceneggiatore presso l’“Ambrosio”, scriveva il 26 settembre 1911 a Salvator Gotta: «Sono a Torino da vari giorni per mettere in scena *La statua di carne*, le appendici Zévaco ed altre simili delizie... Coloro – e sono molti – che godono di vedere la poesia ed i poeti profanati, possono esultare... Ma anche di questo vilipendio scriverò forse un libro spaventoso».

Pochi mesi prima, nel dicembre 1910, in una conversazione con Carlo Casella³ che gli chiedeva se fosse vera la notizia che egli avrebbe scritto soggetti cinematografici, Guido Gozzano aveva risposto:

«Ti stupisce che io, in fama di lavoratore solitario e sdegnoso, mi sia deciso per una forma tanto popolare come il cinematografo? Non c'è di che. Non ho fatto che seguire la linea d'arte che mi sono prefissa alla quale sono fedele sempre.

Io che ho resistito alle lusinghe... pecuniarie dei massimi fogli quotidiani, perché sentivo che avrei sperperato nel giornalismo ogni mia energia letteraria; io che ho resistito e resisto alla prova del teatro, perché ancora lontano da quella maturità e da quella attenzione che desidero, ho accettato con piacere di rivelare le mie fantasie in una pellicola vertiginosa.

... Il cinematografo è giunto in buon punto per semplificare e realizzare il mio sogno: non più prolissità di dialogo e di scena, non più difficoltà di accertamento, ma la proiezione muta ch'è eloquente ad un tempo; il nastro prodigioso che rivela e commenta.

Ho ridotto per cinematografo i temi più originali del mio volume di novelle; fiabe, ripeto, per grandi e per piccoli, sceneggiate con grande sintesi di trama e scal-

¹ G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 2016.

² M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono, 1951, I, pp. 49-50.

³ Qui la Prolo fa riferimento alla nota intervista di Carlo Casella *Poesia e cinematografo. Conversando con il poeta Guido Gozzano*, in «La Vita Cinematografica», I, 2, 20 dicembre 1910.

trezza di effetti. I soggetti sono di mia completa invenzione; ogni episodio sarà alternato da pochi versi semplici e concisi, a commento della vicenda che segue. È cosa che ho fatta con grande amore e con grande diletto, e ogni pellicola col suo quadro favoloso e il suo commento in versi, mi è cara come un mio lavoro letterario. E non esiterò a firmarla e tutelarla come i miei volumi di prosa e di poesia». Invece la sua opera di riduttore e di sceneggiatore rimase anonima. Possiamo attribuirgli con sicurezza, oltre alla sua collaborazione con Roberto Omegna per il documentario *La vita delle farfalle*, la trama di *Solo al mondo* [1911, regia non reperita, fotografia di Giovanni Vitrotti],⁴ «la storia commovente di Piccolino, il minuscolo eroe randagio per il mondo», perché annunciata dalla casa Ambrosio («La Vita Cinematografica», 1 luglio 1911) quasi con le stesse parole di Gozzano: «La Ditta Ambrosio, fedele ai suoi ideali di ascesa artistica, all'interpretazione di quanto c'è di grandioso e di interessante nella scienza, nella storia, nell'arte, aggiunge ora una nuova serie di films delicatamente poetiche. Ogni episodio sarà alternato con pochi versi semplici e concisi per commentarne la vicenda che segue e gli argomenti saranno tali da interessare piccoli e grandi».

Si può forse attribuirgli anche *Hans suonatore di flauto*, che rientrava nel suo programma di prendere le trame dal folklore di tutti i popoli, ma l'opera di Guido Gozzano presso l'«Ambrosio Film» deve essersi ridotta a ben poco. Gozzano partì poi per l'India con il suo amico Garrone, malato come lui e morto prima di lui; tornerà al desiderio di realizzare le sue belle fantasie leggere soltanto nel 1913, quando incomincerà ad occuparsi di San Francesco d'Assisi. Soltanto pochi mesi prima di morire riuscì a condurre a termine la «Prima orditura fotogrammatica» del film tanto sognato. Vi furono accordi con una grande casa torinese, protagonista sarebbe stato forse Ruggero Ruggeri, l'esecuzione del film sarebbe stata fatta quasi tutta ad Assisi, come il 17 aprile Guido affermava al fratello Renato; ma il 9 agosto 1916 il poeta moriva e il film Gozzaniano non fu mai più realizzato.

Anche Arrigo Frusta (Torino, 26 novembre 1875 – Torino, 12 luglio 1965), direttore negli anni Dieci dell'Ufficio Soggetti alla Ambrosio, dedica alcune sue pagine a Guido Gozzano; in particolare, tutta la seconda parte della sesta puntata de *I ricordi di uno della pellicola* pubblicata nel 1956 sulla rivista «Bianco e Nero».⁵ Dal testo edito:

[...] Il poeta Gozzano sta già in alto su l'altare maggiore della fama. A che prò orpellarlo con la leggenduccia del cineasta, la quale, tutto sommato, non può che

⁴ Entrambi i film, allo stadio attuale delle ricerche, risultano non reperibili. In particolare, risulta incerta la realizzazione di *Hans suonatore di flauto* (1910).

⁵ A. Frusta, *I ricordi di uno della pellicola*, VI, *La bega della Bella Mamma e la leggenda di Guido Gozzano cineasta*, in «Bianco e Nero», XVII, 10, ottobre 1956, pp. 46-50.

rimpiccinirlo? Gli storici del vecchio Muto echeggiano tutti della stessa musica. [...]

Frusta prosegue con una carrellata di storici (Emilio Zanzi, Mario Gromo, Maria Adriana Prolo e Fidenzio Pertile) che a suo giudizio hanno contribuito ad alimentare la leggenda di un Gozzano soggettista e sceneggiatore. Frusta, nonostante le stesse dichiarazioni del poeta, vuole testimoniare nei suoi *Ricordi* come la leggenda sia priva di fondamento:

[...] Dall'anno 1908 e fino al 1915, salvo brevi interruzioni, fui a capo dell'ufficio dei soggetti alla Società Ambrosio. [...] Fu nel 1911. Ce lo presentò l'amministratore generale Alfredo Gandolfi. La comparsa del poeta, che già conoscevamo, se non di persona, per aver letto, o sentito, i suoi versi, destò la curiosità, specie nel clan delle donnette. Ancora mi riappare nel ricordo il «giovinetto magrissimo... succhiato alle guance... e quel profilo aguzzo... e l'inquietudine d'occhi, e la sforzata gaiezza d'uno che voglia illudere altrui su un benessere ch'egli non sente...». ⁶ *Dal 1911 al 1913 altre volte lo vedemmo. Assisteva alle riprese*, avvicinava le belle attrici, s'interessò ai leoni di Schneider e alle scimmie del «Farandola». Sul principio, ogni tanto, mi portava degli schemi di soggetti. Ma non è irriverenza asserire che tra la cinematografia e lui non ci fu il miglior accordo del mondo. [...] A poco a poco diradò le visite; nel mio scrittoio non entrava quasi mai; dopo il 1913 non lo vedemmo più. Insomma, a mio ricordo, l'opera del poeta cineasta si ridusse a ben poca cosa: a un soggetto di 130 metri *La Storia di Piccolino* girato dal Vitrotti nell'anno 1911. Né mai si parlò, all'Ambrosio, di Suonatori di flauto, di Statue di carne, di appendici di Zevaco, nemmeno come progetti. Né di «Rafale» ridotte. In quanto alla *Vita delle farfalle* (metri 215) girata «sotto la direzione di Gozzano» (F. Pertile, 1939), Roberto Omegna non dichiarò mai tale collaborazione. [...] Gozzano, poeta, ha il suo monumento. E ci sta in piedi, degnissimo. Non vedo la necessità di crearlo *cineasta*, parola nuova, che se non sbaglio, vorrebbe indicare chi fa del Cine. [...] Ma, se al *cineasta* proprio ci tenete, mano sulla coscienza, non storpiate la Storia: dite una buona volta che il poeta Gozzano tentò il cinematografo. E non riuscì. (Il linguaggio d'oggi direbbe con delicata eleganza: *Non ce la fece*).

Tutti i film citati nei passi appena letti, come la maggior parte del patrimonio cinematografico del periodo muto, sono oggi considerati perduti; tutti, tranne *La vita delle farfalle*, restaurato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e

⁶ F. Pastonchi, *Il terzo Guido*, in «La Lettura», XLII, 1, gennaio 1942, pp. 1-9.

dal Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale di Roma nel 2011.

Il contributo del poeta a questo filmato del cugino è non soltanto logico seguito alla stesura del poema dedicato alle farfalle ma effettiva partecipazione alla realizzazione: mentre Omegna negli studi Ambrosio sta effettuando riprese per il film destinato al concorso, Gozzano da Aglié lo rassicura in una cartolina della consegna a breve di alcune farfalle da lui appositamente catturate.

L'unico titolo su cui tutti, compreso Frusta, si trovano concordi nell'attribuire il soggetto a Guido Gozzano è un altro film del 1911, *Solo al mondo* (sott.: *La Storia di Piccolino*), disponibile dall'estate dello stesso anno e distribuito all'estero come riportato nelle filmografie.⁷ In calce alla scheda, Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli indicano che *Solo al mondo* venne pubblicizzato come il primo della serie di film Ambrosio «delicatamente poetiche» già descritta da Gozzano e annunciata nell'articolo del 1911 de «La vita cinematografica». Come sottolinea Silvio Alovio, pur mantenendo la diffidenza elitaria tipica dell'ideologia letteraria italiana dominante,

lo scrittore esprime un forte interesse nei confronti del “fare cinema” sottolineando una prossimità tra quest'ultimo e la fiaba popolare (da qui la sua annunciata intenzione di scrivere sceneggiature da soggetti fiabeschi originali ma ispirati alle tradizioni folkloriche). [...] *Solo al mondo* (1911) è l'adattamento di una poesia dello stesso Gozzano, tratta dalle *Rime per bambini*, e a sua volta ispirata da una leggenda bretona.⁸

I film muti non recavano – tranne eccezioni – informazioni su cast e crediti; dalla prima *Storia del cinema muto*, vol. I, pubblicato nel 1951 a oggi, i dati filmografici sono il risultato di ricerche e indagini svolte sulle memorie dei protagonisti prima e più recentemente su tutte le fonti d'epoca disponibili, soprattutto sul patrimonio del cinema muto ritrovato e restaurato.

Guido Gozzano scrisse altri soggetti o sceneggiature prima del noto *San Francesco*? Furono realizzati film tratti dai suoi testi? La “leggenda” di Gozzano cineasta ha qualche fondamento?

Nel 1981 Maria Adriana Prolo lavora alla revisione del suo volume sul cinema muto; nel rimettere insieme materiali, riprende pagine in cui Arrigo Frusta

⁷ «Bianco e Nero», 1911, Seconda parte, p. 177.

⁸ S. Alovio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, 2005, pp. 36-37 e nota 32 a p. 102.

negli anni Cinquanta ha trascritto parti del primo volume con sue note, appunti e soprattutto correzioni. Non è chiaro se richiesto dall'autrice o lavoro volontario di Frusta, animato sia dal desiderio di rigore storico sia da un forte spirito polemico. In particolare, Frusta contesta senza mezzi termini tutte le attribuzioni filmografiche a Gozzano, tranne appunto il soggetto di *Piccolino*.

Tra questi documenti, conservati dal Museo, vi sono anche molti manoscritti inediti che abbiamo analizzato recentemente in occasione della mostra dedicata ad Arrigo Frusta nel 2015.⁹

Nelle carte “private” si ritrovano elementi che evidenziano sia la stima per il poeta Guido Gozzano la cui grandezza era riconosciuta dai contemporanei sia però l'avversione – forse anche, l'invidia – qui non celata di Frusta per il giovane uomo amato e ammirato dalle donne e soprattutto per il Gozzano “cinematografico”. Alcuni passaggi sono particolarmente aspri in particolare nelle note inedite di Frusta alle pagine 49 e 50 del volume dove appunto la Prolo parla di Gozzano:¹⁰

[...] Qui comincia la leggenda di Gozzano cinematografaro. Dal 1909 al 1915 io fui direttore artistico-letterario alla Società Ambrosio. Il Gozzano mi portò alcuni *Traitement* come si diceva allora. Sono poverissime cose. Ne ho consegnati alcuni [corretto: due o tre] manoscritti al Museo del Cinema. In margine c'è scritto di mio pugno, Nò. Uno solo passò all'esecuzione “La storia di Piccolino” di 133 metri.

L'appunto di Maria Adriana Prolo del 26 agosto 1981 sulla busta contenente le note autografe di Arrigo Frusta di cui abbiamo letto alcuni passi, è comunque sconcertante: «A queste note devo aggiungere che con la scusa degli articoli per “Bianco e Nero” si fece restituire i soggetti autografi di Guido Gozzano e li strappò davanti a me!»¹¹

Frusta dunque strappò alcuni – quanti? – soggetti manoscritti di Guido Gozzano all'inizio degli anni Cinquanta, soggetti di cui nemmeno Gozzano ha mai citato titoli o trame precise.

⁹ (a cura di), *Tempi beati. Arrigo Frusta (1875-1965)*, mostra e catalogo a cura di S. Alovizio, C. Gianetto, A. Malerba, Mostre della Biblioteca della Regione Piemonte, 38, 2015.

¹⁰ Correzioni inedite (conservate dall'Archivio cartaceo del Museo del Cinema) di Arrigo Frusta del testo e delle note al volume di M.A. Prolo, *Storia del cinema muto*, cit.

¹¹ L'episodio ricordato e testimoniato dalla Prolo risale dunque al periodo in cui Frusta scrisse *I ricordi di uno della pellicola* che pubblicò a puntate tra il 1952 e il 1960.

Tra i documenti del Fondo Gozzano¹² conservati dal Museo del Cinema vi sono due soggetti manoscritti¹³ che recano entrambi sulla prima pagina in alto a sinistra «NO F.», ovvero la bocciatura di Frusta che lui stesso cita sia nei ricordi editi sia nei suoi appunti inediti. Se così fosse, potrebbe trattarsi di due dei soggetti consegnati da Gozzano a Frusta tra il 1910 e il 1913 e scampati alla furia di Frusta all'inizio degli anni Cinquanta, quando strappò manoscritti gozzaniani sotto gli occhi della Prolo. È un'ipotesi. Da una prima analisi, è risultato certo che questi due manoscritti non sono per vari motivi attribuibili a Gozzano; individuarne l'autore (o più probabilmente, l'autrice) e la provenienza potrà permettere anche di capire perché siano sopravvissuti alla distruzione.¹⁴

IPOTESI PER NUOVE ATTRIBUZIONI

Intrecciando oggi la lettura di alcune fiabe di Guido Gozzano con fonti d'epoca in grado di fornire dati anche su film muti che si considerano perduti, l'ipotesi che il poeta abbia scritto nel 1911 altri soggetti oltre *Solo al mondo* per l'annunciata serie «delicatamente poetica» della Ambrosio riacquista vigore. Manifestiamo la nostra gratitudine a Mariarosa Masoero e a Pompeo Vagliani¹⁵ per averci generosamente partecipato dei loro studi e delle pubblicazioni dedicati a Gozzano, tra i quali le raccolte di fiabe.

Nel volume *I tre talismani, La principessa si sposa e altre fiabe*¹⁶ vi sono ben quattro racconti di Guido Gozzano – *Nevina e Fiordaprile*, *L'ultimo duchino*, *Il dono di Natale* e *Luca e Mario* – che hanno un legame evidente con almeno quattro film – rispettivamente *La fanciulla di neve*, *Il duchino*, *C'era una volta due ladri* e *Il piccolo spazzacamino* – realizzati nel 1911 dalla Ambrosio e considerati, per ora, perduti. Questa ricerca è una prima raccolta di indizi; le tracce

¹² Il fondo comprende, oltre ai documenti archivistici, anche altri materiali conservati nei settori di pertinenza.

¹³ Archivio cartaceo del Museo del Cinema, GUGO 6 A/330 *L'edelweiss* e GUGO 7 A/330 *L'ultima vittima*.

¹⁴ Approfondimenti ulteriori saranno possibili da un'analisi comparata tra i documenti conservati dal Centro Studi «Guido Gozzano – Cesare Pavese» e dall'Archivio cartaceo del Museo Nazionale del Cinema.

¹⁵ Pompeo Vagliani, *Fiabe d'autore. Guido Gozzano e la "fiaba poetica" del primo Novecento tra testo e illustrazione*, Torino, Fondazione Tancredi di Barolo, 2016.

¹⁶ M. Dillon Wanke, *I tre talismani, La principessa si sposa e altre fiabe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (ristampa 2016).

da seguire potrebbero moltiplicarsi con approfondimenti e confronti tra le fonti dei differenti archivi, i dati filmografici e – ancora accade – il ritrovamento di film creduti perduti.

LA FIABA «NEVINA E FIORDAPRILE» (DA «I TRE TALISMANI»)¹⁷

*Quando il sughero pesava
E la pietra era leggera
come il ricciolo dell'ava
c'era, allora, c'era... c'era...*

... una principessa chiamata Nevina che viveva
sola col padre Gennaio.

Lassù, nel candore perpetuo, abbagliante, inaccessibile agli uomini, il Re Gennaio preparava
la neve con una chimica nota a lui solo [...].

IL FILM «LA FANCIULLA DI NEVE» (S.A. AMBROSIO, 1911)

Nella filmografia curata da Vittorio Martinelli e Aldo Bernardini,¹⁸ non è nota la regia, ma lo sono: l'operatore, Giovanni Vitrotti, e gli attori Norma Raserio, Oreste Grandi e Paolo Azzurri; in particolare, leggiamo che il soggetto è attribuito ad Arrigo Frusta. La fonte dei dati riportati non è citata, come spesso accade in queste filmografie seppur molto accurate. Secondo i dati, la Casa di Produzione Ambrosio rende disponibile il film a partire dal 14 luglio 1911. La realizzazione del film è confermata dai documenti d'archivio conservati dal Museo Nazionale del Cinema, ovvero da sette fotografie di scena¹⁹ e da due copie di una *brochure* pubblicitaria.²⁰

La *brochure*, oltre ad avere un'ottava immagine della pellicola (i due giovani protagonisti incontrano sul loro cammino un gruppo festante, sempre tra le nevi), riporta la lunghezza di metri 215 e il costo di viraggio e affisso colora-

¹⁷ Ivi, pp. 71-74.

¹⁸ «Bianco e Nero», 1911, Prima parte, pp. 174-175.

¹⁹ Collezioni Museo del Cinema, 7 fotografie di scena, positivi, b/n, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18, F11026/000.

²⁰ Collezioni Museo del Cinema, 2 *brochure* con trama, metraggio, viraggio, informazioni sull'affisso e 1 fotografia, Torino, Tip. Lit. E. Denina & C., 2 pp., 29, 8x16, P41756-P41757.

to. La *brochure* d'epoca riporta dopo il titolo *La Fanciulla di Neve* la seguente trama:

Nevina, abbagliata dalla luminosa visione della verdeggiante pianura, vagheggia, per la prima volta di abbandonare suo padre Gennaio e le alte vette nevose. Ma il padre, che presente la sua prossima fine, affida con pietosa cura la fanciulla a Silvano, il Dio dei boschi il quale ordina ai suoi gnomi di trovare per Nevina il più sicuro rifugio. Ed i nani dei boschi la recingono di una graziosa catena di ramoscelli e così la sospingono fino ad una grotta. Ma Nevina approfitta del sonno dei suoi guardiani e, guardinga, fugge e discende verso il piano dove s'imbatte in un gentile pastore. È fior [*sic*] d'Aprile, il quale difende energicamente Nevina dai motteggi e dall'ostilità dei suoi compagni, i quali diffidano della gelida fanciulla che richiama la neve sul suo passaggio. Non appena, però, lasciati gli altri pastori ai loro giuochi e alle loro danze, Fior d'Aprile si allontana con Nevina, si accorge che i baci della giovinetta gli infondono un lungo brivido. Sgomento, va a rifugiarsi nel suo casolare, dove lo attende il buon fuoco vivificante del vecchio camino. Nevina lo raggiunge e, agitata da un sentimento nuovo, da un turbamento mai provato, cade svenuta dinnanzi alla porta del casolare. Il pastore che ne ha distinto i lamenti, corre a sollevarla. Troppo tardi! Il gelido cuore della fanciulla ormai non può più resistere al caldo soffio dell'amore. Presso la fiamma del camino, Nevina si dissolve fra le braccia di Fior d'Aprile. E tosto, dinnanzi agli occhi del pastore, appare trionfante la primavera in una radiosa visione, a cui formano cornice i mandorli in fiore. Nulla muore e tutto si trasforma! Nevina e Fior d'Aprile rivivono nelle due vaghe farfalle d'oro che si levano dalle siepi fiorite e s'inseguono nel ridente meriggio di maggio...

La scheda filmografica²¹ riporta una trama tratta da un «Bollettino Ambrosio» quasi identica al testo della *brochure*, ma con alcune varianti che lasciano intendere che chi ha redatto il bollettino avesse a disposizione la *brochure* ma non avesse visto il film:

Nevina, una montanara, pensa per la prima volta di abbandonare suo padre Gennaio e le alte vette nevose per scendere in pianura. Ma il padre, che presente la sua prossima fine, affida la fanciulla a Silvano, dio dei boschi, il quale ordina ai suoi gnomi di trovare per Nevina un rifugio sicuro. I nani la conducono in una grotta ma mentre dormono, Nevina fugge e scende nella pianura, dove incontra un gentile pastore. È Fior d'Aprile, che difende Nevina dai motteggi dei suoi compagni, diffidenti verso la gelida fanciulla che richiama la neve al suo passaggio. Non appena Fior d'Aprile si allontana con Nevina, si accorge che i baci della giovinetta

²¹ «Bianco e Nero», 1911, Prima parte, pp. 174-175.

gli infono [*sic*] un brivido di freddo, e sgomento, va a scaldarsi vicino al fuoco nel suo casolare. Nevina vuole raggiungerlo, ma cade svenuta davanti alla porta del casolare. Il pastore accorre, ma troppo tardi: il gelido cuore della fanciulla non può più resistere al caldo soffio dell'amore. Presso la fiamma del caminetto Nevina si dissolve fra le braccia di Fior d'Aprile: davanti agli occhi del pastore appare la radiosa visione della primavera. Nulla muore e tutto si trasforma! Nevina e Fior d'Aprile rivivono nelle due vaghe farfalle d'oro che si levano dalle siepi fiorite e s'inseguono nel ridente meriggio di maggio...

La fiaba ha un finale molto differente. Nel film è sicuramente la scelta di un epilogo cinematograficamente più efficace ad avere un peso, ma risulta ugualmente curioso che la visione della primavera si rappresenti attraverso «due vaghe farfalle d'oro», che nel loro volo sembrano poter vivere l'amore altrimenti impossibile.

Resta da approfondire – anche in relazione alla cronologia di scrittura ed edizione delle fiabe, ma non solo – il rapporto tra la fiaba di Gozzano e il soggetto del film realizzato dalla Ambrosio.

LA FIABA «L'ULTIMO DUCHINO» (DA «ALTRE FIABE»)²²

A sommo dell'erta boschiva, fra le rocce scoscese, contro il cielo variato di grandi nubi fulve, s'innalzava il profilo del castello settecentesco. Là viveva la sua adolescenza strana l'ultimo duca di San Fiorino. Orfano e solo, i suoi dodici anni intristivano fra la retorica e l'etichetta, oppressi da una falange di precettori e di cortigiani, vigilanti su di lui come sopra un esule prigioniero d'una gabbia d'oro. [...]

IL FILM «IL DUCHINO»²³

Nella scheda, non è nota la regia, ma lo sono: l'operatore Giovanni Vitrotti, gli attori Ercole Vaser e il piccolo Crosetti; in particolare, leggiamo che il soggetto e la sceneggiatura sono attribuiti ad Arrigo Frusta. La fonte non è citata.

²² M. Dillon Wanke, *I tre talismani...*, cit., pp. 153-155.

²³ «Bianco e Nero», 1911, Prima parte, pp. 162-163.

Di questo titolo non sono conservati altri documenti dal Museo del cinema. La scheda riporta una trama:²⁴

Il figlio di un duca, rimasto orfano di padre, vive in un castello sulle montagne, sotto la tutela di un vecchio, severo maestro, e trascorre le giornate imparando le regole dell'etichetta e il ballo, e quando va a passeggio nel parco è seguito da una scorta di soldati. Stanco di tutto questo, egli abbandona il castello: con un anello convince un barcaiolo a fargli attraversare il fiume; poi vende le scarpe e il cappello a dei vagabondi e per aver un pasto cede dei gioielli a degli zingari. Un bracconiere diventa il suo migliore amico. Il guardiacaccia li accusa entrambi di aver cacciato di frodo, e quando il duchino rivela la propria identità i paesani lo prendono in giro. Un contadino arriva a picchiarlo e a chiuderlo in una stia per le galline, e il mattino seguente viene tradotto davanti a un giudice: qui finalmente ha modo di provare la propria identità e viene rimandato dalla madre al castello, dove le attenzioni che riceverà non gli risulteranno più così fastidiose.

*LA FIABA «IL DONO DI NATALE» (DA «ALTRE FIABE»)*²⁵

Nin e Gepi non avranno il dono quest'anno. L'ha già detto la portinaia accompagnata da un dormire, su su, nell'abbaino minuscolo della magnifica palazzina, sotto il tetto coperto di neve. Li ha messi a dormire più presto del solito, con voce più roca e maligna.

– Perché Gesù Bambino non verrà? [...]

IL FILM «C'ERA UNA VOLTA... DUE LADRI (RACCONTO DI NATALE)»

Nella scheda,²⁶ non è noto alcun dato filmografico. È però riportato il visto di censura, ottenuto in occasione di una seconda distribuzione del breve filmato nel 1915. Il Museo del Cinema conserva differenti documenti sul film:²⁷ un boz-

²⁴ Tratta da «The Bioscope», London, November 2, 1991 e da «The Moving Picture World», New York, December 9, 1911; le fonti testimoniano della proiezione del film anche sui mercati stranieri.

²⁵ M. Dillon Wanke, *I tre talismani...*, cit., pp. 158-161.

²⁶ «Bianco e Nero», 1911, Prima parte, p. 91. Il titolo indicato è *C'era una volta... due ladri (Racconto di Natale)*.

²⁷ Collezioni Museo del Cinema, bozzetto per scenografia utilizzato anche ne *La mala pianta*, di Decoroso Bonifanti, tecnica mista (acquerello, matita e china) su carta, 17x30, M05897; brochure con trama, metraggio, viraggio, informazioni sull'affisso e 2 fotografie, Torino, Tip. Sociale, 4 pp., 29, 3x15, 4,

zetto del pittore e scenografo Decoroso Bonifanti e due *brochure* pubblicitarie con trama e fotografie. Le due *brochure* dal titolo *C'era una volta due ladri...* (*Racconto di Natale*), oltre il metraggio di 112 metri e il costo del viraggio e affisso, riportano la stessa trama:

Fascino d'uno sguardo infantile! Anche l'anima più fosca, anche l'uomo più scellerato si sente intenerire da un sorriso innocente.

È la notte di Natale. Gina e Mariuccia hanno deposto le scarpette ai piedi del letto... Qualche piccolo dono sarà pur deposto nella misera soffitta. Gesù Bambino è nato così povero nella sua capanna di Galilea! ... Le bimbe s'addormentano. E intanto sui tetti due ladri meditano un furto; forzano la soffitta per passare nell'interno della casa; al raggio della luna vedono due volti infantili e il cuore scellerato è commosso da un'improvvisa pietà! ... Ecco le scarpette che attendono il dono di Gesù... I ladri conoscono una bottega di giocattoli, escono, s'introducono, scassinando, nella bottega; ne tolgono cavallucci, bambole, fantocci, tutti i giuochi più belli, e li portano nell'umile soffitta. I bimbi [*sic*] svegliandosi si vedono attornati da tutti quei doni meravigliosi, e balzano dal letto esultando. Poi cadono in ginocchio ringraziando Gesù Bambino così insolitamente generoso. Ecco un furto quasi lodevole; anche i malfattori fanno qualche volta una buona... cattiva azione... La farina del diavolo non va tutta in crusca! ...

La scheda riporta una trama quasi identica:²⁸

È la notte di Natale. Gina e Mariuccia dormono in una misera soffitta e sognano le buone cose che sperano di trovare al risveglio. Intanto sul tetto della casa due ladri, che hanno progettato un furto, forzano la finestra della soffitta, entrano nella cameretta dove le due bambine stanno dormendo e vedono i poveri regali che sono stati messi ai piedi del loro lettino. Commossi, tornano fuori dalla stanza per introdursi in un grande negozio di giocattoli: ne rubano molti tra i più belli e poi tornano a portarli nella soffitta. Al risveglio le bambine esultano per gli insoliti doni e ringraziano Gesù Bambino per la sua generosità.

P41675; trama, metraggio, viraggio, informazioni sull'affisso e 1 fotografia presenti nelle *brochure* «Programmazione della Società Ambrosio del mese di dicembre» [1911] (vedi Società Anonima Ambrosio, P41747-P41748).

²⁸ Tratta da un generico «Bollettino Ambrosio».

LA FIABA «LUCA E MARIO» (DA «ALTRE FIABE»)²⁹

Era la sua storia quella di tutti gli spazzacamini. [...] Aveva nove anni quando la matrigna lo consegnò per poche monete all'uomo randagio e Luca lo seguì senza inquietudine e senza paura, quasi gaio di trovarsi con altri compagni nello stesso destino. [...]

Pensava che la sua fosse la sorte di tutti; e trovava naturale quella vita di pària, quell'opera di fatica e di tenebra. [...]

IL FILM «IL PICCOLO SPAZZACAMINO»

Nella scheda filmografica edita,³⁰ non è nota la regia, ma lo sono: l'operatore Giovanni Vitrotti, gli attori Maria Bay, Annetta Ripamonti e il piccolo Crosetti; in particolare, leggiamo per questo quarto film che il soggetto è attribuito ad Arrigo Frusta. La fonte di questi dati non è citata.

Nella scheda è riportata questa trama:³¹

Venduto dai suoi genitori a un trafficante, il piccolo Gianni viene adibito come spazzacamino. La sua vita è ben triste; nei pochi momenti liberi vorrebbe unirsi ai ragazzi come lui che giocano nel parco, ma tutti lo respingono perché è sporco di fuliggine; solo la piccola Nina gli permette di sedere accanto a lei e talvolta gli regala dei dolci. I due diventano grandi amici. Ma un brutto giorno Nina s'ammala e presto la sua salute peggiora: nel delirio prega la mamma di condurre Gianni a casa. Il piccolo spazzacamino giunge appena in tempo per raccogliergli l'ultimo respiro. Gianni porta spesso dei fiori sulla tomba della sua amica; un giorno, la madre di Nina, lo trova piangente e decide di portarlo a casa, dove rimarrà per sempre, dopo essere stato adottato.

Il Museo Nazionale del Cinema conserva quattro fotografie³² del film che documentano tre momenti importanti del racconto: la donna povera che cede il bambino al trafficante, l'amicizia tra il ragazzo divenuto uno spazzacamino e la ricca bambina e, infine, la madre adottiva che accarezza con affetto il bambino, ripulito dalla fuliggine.

²⁹ M. Dillon Wanke, *I tre talismani...*, cit., pp. 146-151.

³⁰ «Bianco e Nero», 1911, Seconda parte, p. 51.

³¹ Tratta da un «Bollettino Ambrosio», edizione per la Germania.

³² Collezioni Museo del Cinema, fotografie di scena, 4 positivi, b/n, gelatina ai sali d'argento su carta, 13x18, F40205/000.

LEGGENDA O REALTÀ?

La lettura delle quattro fiabe se confrontata con i materiali editi e inediti sopra descritti che documentano i film, nonostante le pellicole siano purtroppo considerate perdute, getta una nuova luce sulla «leggenda di Gozzano soggettista e sceneggiatore», così come la volle definire e archiviare Arrigo Frusta.

Possibile che le affinità tra questi quattro film – tutti distribuiti dalla Ambrosio nel 1911 e in parte attribuiti alla penna di Frusta – e le fiabe pubblicate da Guido Gozzano proprio allora per la prima volta a puntate siano indirette o addirittura casuali?

Per attenuare il ruolo negativo di Arrigo Frusta in questo che sembrerebbe il tentativo di cancellare le tracce di un apporto diretto – seppur circoscritto – di Guido Gozzano alla realizzazione di opere cinematografiche, si può anche supporre che lo sceneggiatore avesse tratto ispirazione per scrivere i soggetti di questi film da quella stessa tradizione folklorica e letteraria a cui il poeta si era ispirato per le sue fiabe.³³

Concludiamo con il richiamo a una rara immagine che rivela un altro rapporto, più leggero e ludico, tra il cinema e Guido Gozzano. In una fotografia³⁴ conservata dal Museo è riconoscibile il poeta sul set del film *La ribalta*, prodotto dalla Ambrosio nel 1912 nella “Serie d’Oro” e diretto da Mario Caserini, adattamento di Arrigo Frusta dal dramma *La Rampe* (1909) di Henri de Rothschild.

³³ Si rimanda al contributo di Pompeo Vagliani pubblicato in questo volume (pp.), in particolare per un approfondimento del contesto culturale in cui s’inseriscono le fiabe di Gozzano.

³⁴ In questa fotografia di scena, l’unica testimonianza nota di un cameo di Guido Gozzano. Del film è sopravvissuto solo un breve frammento, preservato dal Museo del Cinema, in cui vediamo il tragico epilogo del dramma.



Fotogramma dalla copia in nitrato di *La vita delle farfalle* (1911), Collezioni Museo del Cinema. Il film è stato restaurato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e dal Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale di Roma nel 2011.



Riproduzione dalla copia di *La vita delle farfalle* (1911), Collezioni Museo del Cinema. Il film è stato restaurato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e dal Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale di Roma nel 2011.



CONSIGLIO
REGIONALE
DEL PIEMONTE

TEMPI BEATI

Arrigo Frusta (1875-1965)



Catalogo e mostra a cura di
SILVIO ALOVISIO, CLAUDIA GIANETTO e ALBINA MALERBA

Il catalogo della
la mostra curata
mostra curata dal
Museo del Cinema
e dal Centro Studi
Piemontesi. Link
per il catalogo
della mostra [http://
www.cr.piemonte.
it/web/files/Frusta_
online.pdf](http://www.cr.piemonte.it/web/files/Frusta_online.pdf)

Il film *La fanciulla
di neve* (S. A.
Ambrosio, 1911).



AMBROSIO - FILM Torino



C'era una volta due ladri...

(RACCONTO DI NATALE)

Fascino d'uno sguardo infantile! Anche l'anima più fosca, anche l'uomo più scellerato si sente intenerire da un sorriso innocente.

È la notte di Natale. Gina e Mariuccia hanno deposto le scarpette ai piedi del letto... Qualche piccolo dono sarà



pur deposto nella misera soffitta. Gesù Bambino è nato così povero nella sua capanna di Galilea!...

Le bimbe s'addormentano. E intanto sui tetti due ladri meditano un furto; forzano la soffitta per passare nell'in-

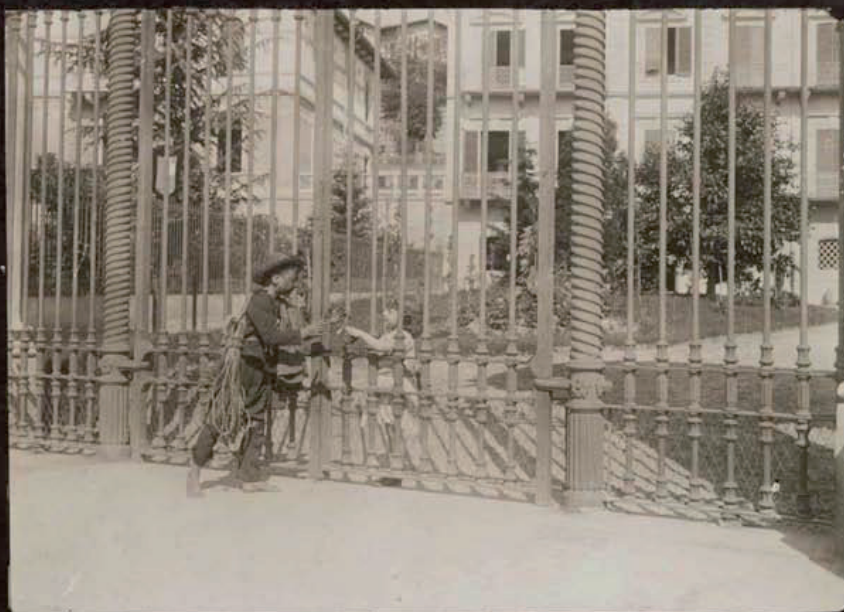


terno della casa; al raggio della luna vedono due volti infantili e il cuore scellerato è commosso da un'improvvisa pietà!... Ecco le scarpette che attendono il dono di Gesù...

I ladri conoscono una bottega di giocattoli, escono, si



AMBROSIO - FILM Torino



AMBROSIO - FILM Torino



AMBROSIO FILM - TORINO



Stefano Baldi

DUE COLLABORAZIONI DI GOZZANO CON I MUSICISTI:
IL CONCERTO *ECHI DI MUSICHE ANTICHE*
DELLE SORELLE ZANARDINI E *CAROLINA DI SAVOJA*
DI GIORGIO FEDERICO GHEDINI

Gozzano e la musica: tema vasto, ma forse fino ad oggi trattato in maniera ancora piuttosto vaga.

Poiché, se è vero che il rapporto di Gozzano con il versante musicale dell'epoca in cui visse non ci pare sia stato fatto oggetto finora di studi espressamente dedicati, è tuttavia altrettanto vero che la materia per uno studio simile non mancherebbe.

Senza sovrapporre il nostro discorso a quello sulla presenza della musica nella biografia gozzaniana oppure alla fascinazione per il canto popolare, temi trattati in questa stessa sede rispettivamente da Simone Lattes e da José Muñoz Rivas,¹ la materia per uno studio sui rapporti tra Gozzano e la musica si potrebbe trarre da singoli componimenti come il noto sonetto sul concerto di Mieczysław Horzowski, oppure dalle sue prose, alcune delle quali smascherano la sua conoscenza dell'opera di Richard Wagner (le primissime battute del *Tannhäuser* solfeggiate ad alta voce durante la visita al cantiere dell'Esposizione Internazionale del 1911 sepolto nella neve al Valentino), oppure ancora dalle lettere, grazie a cui lo scopriremmo attento spettatore del teatro musicale.

E neppure intendiamo in questa sede dedicarci ad un altro aspetto del suo rapporto con l'arte dei suoni, cioè scorgere nelle opere di Gozzano la fondazione inconsapevole di un'estetica musicale *in nuce*: vi è stato chi lo ha immaginato, e con buona ragione, anticipatore di una filosofia della musica basata sulla riappropriazione del passato musicale sotto forma di *revival*, sulla base di alcuni

¹ Lo stesso Simone Lattes ha promosso operazioni di recupero e esecuzione moderna di musiche composte su testi di Gozzano, quali ad esempio il concerto alla Biblioteca Civica Musicale «Andrea Della Corte» di Torino il 22 aprile 2016.

suoi passi;² oppure chi ha chiosato la sua affermazione, dal sapore di un aforisma, intorno alla «musicalità istintiva dei bimbi e dei poeti».³

Ci si vuole invece qui dedicare a due episodi in particolare, finora pochissimo conosciuti, in cui Gozzano contribuì in prima persona alla realizzazione di concerti di una certa importanza nella vita musicale torinese e italiana.

Una delle poesie in cui Gozzano si apre all'arte musicale è *Prologo*: apparentemente un *divertissement* in cui sono inanellate citazioni di nomi di compositori del passato, al tempo quasi dimenticati. Già i commentatori fecero notare⁴ come si trattasse di un componimento scritto per le sorelle Alina e Silvia Zanardini, che contribuivano agli appuntamenti musicali organizzati dalla rivista «la donna», per la quale Gozzano scriveva e nella cui redazione bazzicava anche Guido M. Gatti, che incontreremo più oltre.

Abbigliate in costume d'epoca e ambientando attraverso uno scenario evocativo gli anni in cui erano stati scritti i brani che tornavano a respirare sulla scena, esse sembravano quasi riesumare il passato. Non poteva che conquistare Gozzano l'idea di una serata in cui si tentasse *en travesti* l'«esperimento» (termine a Gozzano caro) di risvegliare il ciarpame secolare che ancora dormiva.

² A.M. Giubertoni, *Revival e tempo musicale nella poetica di Guido Gozzano*, in «Nuova antologia. Rivista di lettere, scienze e arti», CXI, 528, fasc. 2110, 1976, pp. 270-276, parte da *Prologo*, in cui la musica è il *medium* tra passato e presente, anzi riporta in vita il passato all'interno dello scorrere del presente, così come sempre la musica del concerto per violino e orchestra di Max Bruch, fintantoché viene eseguita, permette a miss Eleonor, protagonista della prosa *Alcina*, di manifestarsi completamente viva e bella, mentre di fatto ella è una perturbante unione tra una testa di spirituale nobiltà e un corpo marchiato dalla deformità fisica.

³ Espressione che Gozzano impiega nel racconto *Un cuore di argilla*, contenuto nella raccolta *L'ultima traccia* (postuma, 1919), in cui un ragazzo monello ricatta (anche economicamente) la sorella, fidanzata segretamente con il giovane assistente del padre professore universitario, minacciando di rivelare tutto al genitore: il ricatto è canticchiato su un distico di un libretto di melodramma nato dalla fantasia di Gozzano («No, non sappia delle nozze / il canuto genitore»). G. Morelli, *Deux drôleries per Marcello Conati. Pastiche sulle reciproche riflessioni di musicalità e poeticità*, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per i settant'anni di Marcello Conati*, a cura di M. Capra, Lucca, LIM – Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. 381-399, rileva come i due ottonari non sfuggirebbero in un melodramma come il tardosettecentesco *Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa e comunque alludano agli stilemi della librettistica, ma soprattutto il beffardo canto del ragazzino abbia nel racconto di Gozzano la funzione di creare *suspence* istillando nel lettore il timore che la situazione possa precipitare, ma nello stesso tempo carica un motivo (o il motivo) musicale di significato ironico, tra il criptato erotismo e l'innocente sadismo. Morelli tenta di chiarire citando la poesia di Gozzano *L'ultima rinuncia*: la mamma del poeta sarebbe la musica, che muore affinché si affermi la musicalità istintiva del poeta e dei poeti. La stessa musicalità del bambino monello di *Un cuore di argilla*.

⁴ G. Gozzano, *Poesie e prose*, nuova edizione variata e accresciuta, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, p. 1383.

I versi di Gozzano possiedono il tono dell'apostrofe, tipico delle allocuzioni al pubblico in apertura di spettacolo. Da *Prologo*⁵ riportiamo solo i passaggi che riguardano da vicino quanto venne eseguito:

Il Seicento rivive con la sua grazia ornata
in Orazio dell'Arpa od in Mazzaferata;
s'eterna il Settecento più che in marmi o ritratti,
in un motivo lieve di Blangini... Scarlatti...
Melodrammi, oratorii, messe, vespri, mottetti:
odor sacro e profano d'incensi e di belletti!
La musica da camera risorge in guardinfante
tra una dama che ride e un abate galante!
Nè il Settecento solo, ma noi risaliremo
all'origini prime, fino al limite estremo,
quando non anche noto era il cembalo e l'ale
scioglieva il canto al ritmo del liuto provenzale.
Ad evocare il sogno che l'anima riceve
s'alterni la parola nella cornice breve.
Ché pei Maestri antichi non fu la scena immota,
ma sognarono «vive» la sillaba e la nota.
Rivivano quai furono. E dell'età passate
risorgano, col canto, le fogge disusate.
Non per arte femminile, né per vizzo leggiadro,
ma perché il vero viva nell'armonia del quadro.
Questo è l'intento nostro. Coi Maestri più noti
e men noti rivivere i secoli remoti. (vv. 15-36)

Sono proprio alcuni passaggi qui non citati di *Prologo* a rivelare il senso profondo della musica (e della poesia) per Gozzano: «[...] un'arte più del marmo, del bronzo duratura» (v. 11), che restituisca vitalisticamente nel presente «[...] tutta la grazia antica!» (v. 8), *aere perennius*.

Infatti *Prologo*, che potrebbe sembrare a prima vista un gioco tutto letterario e colto, venne invece effettivamente letto ad apertura del concerto *Echi di musi-*

⁵ *Prologo* si legge in G. Gozzano, *Le poesie*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973 [Nuova Universale Einaudi, 147], pp. 382-383 oppure in Id., *Tutte le poesie*, testo critico e note di A. Rocca, introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1980 [I Meridiani, 69], pp. 339-340. Si ricordi che in un passo famoso di *L'amica di nonna Speranza* Gozzano aveva evocato i «motivi un poco artefatti nel secentismo fronzuto / di Arcangelo del Leuto e di Alessandro Scarlatti» (*Tutte le poesie*, cit., p. 92, vv. 33-34).

che antiche che si tenne il 18 novembre 1914 al Liceo Musicale (oggi Conservatorio) di Torino.

I nomi dei musicisti intessuti nei doppi settenari martelliani compaiono anche nelle cronache su quotidiani e periodici: Giovanni Battista Mazzaferata, Alessandro Scarlatti, Felice Blangini, non però Orazio Michi dell'Arpa. Da tali fonti apprendiamo inoltre tutti gli autori in programma e come si svolse nel complesso la serata.

Proprio una di queste fonti afferma, a proposito della lettura di *Prologo* a mo' di introduzione della serata, che esso fu composto «con quel fine intuito d'ogni cosa che fu, ch'è proprio di quel nostro poeta». Si tratta della recensione di Guido Maggiorino Gatti, con stilema gozzaniano su «La Riforma Musicale», il periodico di cui il giovane Gatti era divenuto redattore-capo proprio nel corso di quell'anno. Seguì la rievocazione di musiche a una e due voci.

È il caso di dare ancora tutta la nostra più viva lode alla bella iniziativa delle signorine Alina e Silvia Zanardini.

L'idea di risuscitare, componendole nel quadro del tempo, quelle vecchie musiche, delicate ed eterne, in cui vibra a volta [*sic*], se pur sotto una apparente leziosità e manieratezza, il cuore e il sentimento del musicista, fu bellissima: né l'esecuzione fu meno lodevole. Dinanzi a un pubblico assai distinto – che avrebbe, però, potuto essere più numeroso – la sera di mercoledì 18 u.s. le signorine Zanardini, in un unico slancio d'entusiasmo se pur in diversa proporzione, ci raffigurarono tre piccole finzioni sceniche, per ciascuno dei tre secoli, seicento, settecento, ottocento.

E nella scena eseguirono musiche ad una voce e a due voci di Salvator Rosa, del Mazzaferata, di Francesco Cavalli, del Traetta, dello Scarlatti e del Blangini (assai bella di questo piemontese ignoto *La vieille*), dei francesi Grétry, Gaveau e Dalayrac, accolte ad ogni canzone con molti e schietti applausi.

Il trattenimento fu preceduto da un prologo in versi di Guido Gozzano – un graziosissimo “excursus” nel passato – scritto con quel fine intuito d'ogni cosa che fu, ch'è proprio di quel nostro poeta, e detto con semplicità e con grazia dalla signorina Silvia Zanardini.

Noi desideriamo che queste serate si ripetano e che le Signorine Zanardini seguino nella ricerca e nello studio di quella musica.⁶

Quindi musiche a una e due voci, dotate con tutta probabilità di accompagnamento pianistico, composte da «Salvator Rosa» (così recitano le cronache,

⁶ g.m.g. [cioè Guido Maggiorino Gatti], *Echi di musiche antiche*, in «La Riforma Musicale», II, 47, 22 novembre 1914.

poiché ancora a inizio Novecento si credeva che Rosa fosse l'autore di arie il cui vero autore era invece un altro, vale a dire Giovanni Battista Bononcini, Antonio Cesti oppure ancora Alessandro Scarlatti), Giovanni Battista Mazzaferata, Francesco Cavalli, Alessandro Scarlatti (non Domenico quindi, ma proprio il padre Alessandro, già citato da Gozzano in *L'amica di nonna Speranza*), Tommaso Traetta, Felice Blangini, André Grétry, Pierre Gaveau, Nicolas Dalayrac e Madame de Gail, vale a dire Edmée Sophie Gail nata Garre.

Nessun quotidiano o periodico tuttavia è maggiormente preciso sui titoli delle composizioni, ad eccezione del brano di Blangini, di cui sappiamo – dalla recensione di Gatti – che venne eseguita *La vieille* («C'est une misère, que nos jeunes gens»).

Gatti rimane incuriosito da questa pagina, con tinte a metà tra la grazia e la nostalgia, su versi immaginati sulla bocca di una vecchia che ricorda il bel tempo andato. Compositore al tempo (e tutt'oggi) abbastanza sconosciuto, Gatti lo presenta come «piemontese»: Blangini era infatti nato a Torino nel 1781 e qui aveva avuto la sua prima formazione musicale, ma si era trasferito successivamente a Parigi, dove era cresciuta la sua fama come compositore di arie da camera per voce solista e pianoforte.

Soffermandosi sul programma, si noterà che vi era sì rappresentato il Seicento, ma pure il secolo successivo e il primo Ottocento. Musiche quindi non così antiche: però già da tempo uscite dal repertorio, obliate. Caratteristica – questa – che preme mettere in rilievo così come il fatto che si tratta di musica da salotto nel senso migliore del termine. Pagine d'album, che non ci stupirebbero davvero se poste sul leggio del fortepiano di Carlotta e Speranza. Non capolavori, anzi di non eccelso gusto, ma dal segno ironico, caratterizzate dalla simmetria delle linee melodiche, dalle forme brevi, quadrate, strofiche (anche perché i testi musicati sono vere e proprie arie), le forme care a Gozzano. Tutti gli aspetti evidenziati lasciano immaginare che con tutta probabilità si trattò di un concerto molto gradito al poeta e sicuramente molto gozzaniano nello spirito.

Il recensore anonimo di «la donna» – periodico per cui anche Gozzano aveva pubblicato, e su cui comparivano anche alcune critiche musicali di Gatti – scetticamente si riservò di avanzare la propria non totale adesione all'«esperimento» zanardiniano:

Al Liceo Musicale di Torino la sera del 18 novembre le signorine Silvia e Alina Zanardini hanno dato, sotto gli auspici della beneficenza, uno spettacolo d'arte.
[...]

Si tratta della presentazione di alcune finzioni sceniche riproducenti ambienti, costumi e musica del 600, 700 e dell'800. Disponendo di eleganti costumi, di preziose qualità di dicitrici oltre che di musiciste e di cantanti, le signorine Zanardini hanno offerto al pubblico un tentativo originale e di buon gusto per interessare l'anima nostra, così lontana da quei tempi, alla semplicità della musica di Salvatore Rosa, del Mazzaferatta, del Cavalli, di Alessandro Scarlatti, di Gaveau e di Madame de Gail. Noi crediamo che i nostri tempi siano troppo lontani da quello stato d'animo primitivo che trovavano sopra tutto nella ripetizione una caratteristica e un argomento di convinzione per poter *rivivere* quelle creazioni. Ad ogni modo registriamo con compiacenza il successo del tentativo delle signorine Zanardini che il pubblico delle lettrici di «Donna» ha già potuto conoscere in una riunione svoltasi l'anno scorso nel nostro salotto.⁷

In definitiva la loro esecuzione aveva fallito proprio perché disallineata rispetto a quell'estetica musicale del *revival* cui si accennava sopra: le interpreti non erano state in grado di fare compiutamente “rivivere” le antiche musiche.

Si ritorni soltanto per poco a considerare quali potevano essere le edizioni di base per il repertorio delle Zanardini: titoli come *La vieille* di Blangini (o il nome di «Arcangelo del Leuto» citato in *L'amica di nonna Speranza* per indicare Arcangelo Lori) lasciano intendere che le Zanardini avessero come riferimento i tre volumi di *Arie antiche* di Alessandro Parisotti, editi da Ricordi tra il 1885 e il 1900.

I nomi francesi in programma invece provengono dai volumi di una pubblicazione analoga, che aveva preceduto la raccolta di Parisotti, gli *Échos de France*, tratti con tutta probabilità dai primi due volumi, in cui compaiono tutti gli autori francesi di quella serata (Dalayrac compare sia nelle *Échos de France* sia nelle *Arie antiche*). Volumi la cui prima edizione per i tipi di Flaxland di Parigi risaliva al 1853 e al 1861 e che erano stati ripubblicati con un terzo e un quarto volume ad inizio Novecento dall'editore Durand.

⁷ Cfr. «la donna», X, 238, dicembre 1914 (il primo corsivo è nostro). Un'altra recensione anonima in «La Stampa», 19 novembre 1914, p. 5 non aggiunge particolari informazioni ma conclude riferendo che il concerto era a beneficio dell'Asilo Umberto Amedeo di Savoia. Su «il Momento» del 18 novembre 1914 si segnala che i biglietti sono in vendita presso gli editori di musica Bianchi, Damaso e Gori, mentre il giorno successivo 19 novembre 1914 si legge la seguente breve recensione: «Il Concerto di musica antica rievocata con finzioni sceniche dell'epoca, se non raccolse, malgrado lo scopo benefico, grande numero di spettatori, si svolse però abbastanza lieto. Le interpreti signorine Alina e Silvia Zanardini ebbero in più di un punto approvazione e richieste di “bis” a qualcuna fra le pagine più graziose e furono ripetutamente evocate alla fine di ciascuna delle tre parti del programma».

Si potrebbe maliziosamente pensare che il ricorso a non più di due fonti fosse dettato da pigrizia nelle scelte. E invece occorre vederci l'adesione allo stesso spirito di rinascita del passato che serpeggiava ad inizio Novecento: un momento – studiato bene da Fiamma Nicolodi – ⁸ in cui si stava formando anche in Italia una coscienza musicologica suscitata dalla filologia musicale germanica, in un contesto in cui dedicarsi ai grandi nomi del passato musicale implicava in qualche modo sempre il rischio di venarsi di un sospetto nazionalismo, oppure di sfociare nei «restauri in stile moderno», per usare il titolo di un capitolo del volume di Nicolodi, operazioni che a noi oggi sembrano aberranti (a puro titolo di esempio si ricorderà che al tempo si trascriveva Monteverdi per orchestra o cose simili).

Moderno pare invece a noi oggi paradossalmente proprio l'approccio delle Zanardini: esse badano infatti al momento interpretativo dell'esecuzione e della restituzione al pubblico, mentre l'acerba musicologia italiana coeva rimaneva invischiata nei problemi di metodo delle edizioni a stampa. La loro resa, corroborata dalla chiave interpretativa data loro dal poeta («far rivivere»), ha come obiettivo di *attuare* le antiche musiche: ne esce quindi un *collage*, un'opera di assemblaggio che pare anticipare le operazioni di antologia divenute negli anni recenti una tendenza degli *ensemble* di musica antica.

Abbiamo lasciato in sospeso l'approfondimento della figura di Guido M. Gatti. La serata da lui recensita fu il punto di incontro tra la strada di questo critico musicale poco più giovane di Gozzano, redattore-capo della rivista, e il poeta stesso. Poco più che ventenne, all'Esposizione Internazionale del 1911 Gatti era stato folgorato dalla musica di Debussy, in un memorabile concerto diretto dall'autore nel giugno, uscendone deciso a farsi apostolo della nuova musica, soprattutto italiana, contattando e stimolando i compositori che sarebbero diventati in seguito gli esponenti della cosiddetta Generazione dell'Ottanta (Pizzetti, Malipiero, Casella, Alfano, Respighi).⁹

⁸ F. Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, in particolare nel capitolo 2, *Per una ricognizione della musica antica*.

⁹ Su Guido Maggiorino Gatti la più recente raccolta di contributi è *Lo "sguardo lieto" di Guido M. Gatti sul Novecento musicale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Chieti, Università degli Studi G. d'Annunzio, 26-28 marzo 2004, a cura di A. Mammarella e G. Rostirolla, Napoli, Loffredo, 2007 [Biblioteca di Studi Medievali e Moderni dell'Università degli Studi G. d'Annunzio di Chieti]. La venuta di Claude Debussy a Torino, il concerto, la ricezione da parte dei giovani musicofili è ricostruita in S. Baldi, *Il concerto diretto da Claude Debussy all'Esposizione Internazionale di Torino del 1911. Materiali e inediti per la storia della fortuna di Debussy in Italia*, in «Studi Piemontesi», XL, 2, 2011, pp. 559-

Non sarebbe tardata infatti l'occasione in cui Gatti avrebbe compiuto un primo allenamento per la sua attitudine innata a organizzare eventi musicali o di intersezione tra la musica e le «arti sorelle», tendenza che più compiutamente si sarebbe dimostrata in futuro: egli sarebbe diventato infatti direttore artistico del Teatro di Torino di Riccardo Gualino e poi direttore della casa cinematografica Lux Film nel secondo dopoguerra, per non limitarci che a due delle maggiori iniziative che lo videro protagonista.

Le Zanardini meditarono un nuovo allestimento dello stesso genere, ma in questo caso desiderando ampliare il repertorio con una creazione del tutto nuova, seppure ispirata ad un avvenimento del passato. Si consultarono quindi con Gatti, che avevano verosimilmente conosciuto durante il concerto di novembre, intorno a chi avrebbe potuto dare una messa in musica originale di un testo poetico inedito.

Ebbe a dire Gatti diversi anni più tardi, intervistato da Franco Antonicelli per il documentario *Il nipote di nonna Speranza*, andato in onda sul primo canale Rai nel marzo 1967:

Siccome Gozzano era amico di queste signorine, le signorine chiesero a me se si poteva trovare un musicista per musicare un poemetto di Gozzano per il loro repertorio. Io pensai subito a Ghedini, che allora viveva a Torino, ed era abbastanza sconosciuto in seguito ad un incontro tra me, Ghedini, Gozzano, queste signore, che si chiamavano Zanardini, nella casa di via Cibrario 65, Gozzano si decise dopo molte insistenze a scrivere quel poema che intitolò *La bela Carôlin*, e che poi è lo stesso tema che lui ha sviluppato in un altro poemetto e in uno scritto rievocativo di Torino pubblicato nelle sue opere. Questa è stata l'occasione. In seguito però ho incontrato Gozzano parecchie altre volte, nella sede di una rivista che si chiamava «La Donna», in via Robilant a Torino.¹⁰

573. Sul medesimo evento anche A.S. Malvano, *Claude Debussy à l'Exposition Internationale de Turin en 1911*, in «Cahiers Debussy», 36, 2012, pp. 25-46.

¹⁰ Il passo prosegue: «e spesse volte l'ho accompagnato a casa, da via Robilant, a piedi, a via Cibrario, che non era un viaggio troppo breve, e adagio adagio parlando di questo, di quello, di musica, di poesia, di viaggi ch'egli aveva fatto, s'arrivava sempre a imboccare via Cibrario nell'ora del tramonto in cui le montagne, soprattutto nel periodo autunnale, spiccavano in un modo stupendo, e esaltavano Gozzano, il quale si fermava e mi diceva: "Vede, vede com'è bella Torino? Vede? Qual è la città del mondo nella quale si può avere una vista di questo genere?"», in F. Antonicelli, *Il nipote di nonna Speranza*, documentario televisivo trasmesso sul Primo Programma della Rai – Radiotelevisione Italiana il 31 marzo 1967 (regia di Vladi Orenko), trascritto in *Capitoli gozzaniani*, scritti editi e inediti, a cura di M. Mari, Firenze, Olschki, 1982 [Università di Torino. Centro di Studi di Letteratura Italiana in Piemonte "Guido Gozzano". Testi, 4], p. 55-74 (p. 61).

V'è da concludere che le sorelle chiesero il nome di un'ipotetico autore delle musiche ben prima di avere la certezza che Gozzano avrebbe acconsentito (così come esse si auspicavano) a scrivere il testo.

Il compositore cui pensò Gatti era Giorgio Federico Ghedini, che aveva appena vinto il concorso indetto da «La Riforma Musicale» per una pagina di musica con un assai breve *Valzer* per pianoforte.¹¹

Le Zanardini ottennero quindi da Gozzano nel febbraio del 1915 (precisamente il 17 del mese, come si dedurrebbe dal loro epistolario, passato tra le mani di Pastonchi)¹² la storia di Maria Carolina Antonietta Adelaide di Savoia, figlia del re Vittorio Amedeo III, principessa andata giovanissima in sposa al Duca di Sassonia e morta dopo pochissimo tempo.¹³

Il poemetto trae ispirazione da una canzone popolare piemontese molto diffusa, pubblicata con tutte le sue varianti da Costantino Nigra nei suoi *Canti popolari del Piemonte* con il titolo *Carolina di Savoia* e assunta subito a dignità letteraria.¹⁴

L'*incipit* del testo di Gozzano invece:

Dopo un anno moriva quella che usciva sposa
da questa Reggia... Visse la vita d'una rosa:
un mattino! Bel fiore non sedicenne ancora
colto da mano ignota in sulla prima aurora!

«Principessa Maria Carolina Antonietta
di Savoia! Lo sposo da me scelto v'aspetta:
il Duca di Sassonia: Marcantonio Clemente».
... Così parlava il padre, il Re, solennemente. (vv. 1-9)

Con lo scorrere dei versi, Gozzano prende a parafrasare – o di fatto a riscrivere – la canzone popolare: compaiono diversi personaggi, la cognata, la corte,

¹¹ Cfr. «La Riforma Musicale», III, 3, 17 gennaio 1915 e III, 8, 21 febbraio 1915.

¹² F. Pastonchi, *Il terzo Guido*, in *Ponti sul tempo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1947, pp. 143-171 (qui pp. 163-164).

¹³ Testo in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., pp. 341-342).

¹⁴ C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Einaudi, 1957 [edizione originale Torino, Ermano Loescher, 1888], pp. 639-645. Si può discutere – se il discorso non diventasse più ampio di quanto consentano le nostre forze – fino a qual punto la natura di tale canzone sia realmente popolare: benché anonima e folta di varianti, sotto diversi aspetti – non ultime la cura metrica e formale e la simmetria della linea melodica – la canzone si basa su un nucleo che è prodotto di una creazione di musica e poesia entrambe d'arte, in stile deliberatamente popolare.

il popolo e le diverse scene del palazzo e delle vie della città, come nel quadro di un cantastorie.

– Cognata Carolina – le disse quel mattino –
giunto è l’ambasciatore di Sassonia a Torino!
Verso il promesso sposo tra poco te ne andrai!
– Verso il promesso sposo? Non l’ho veduto mai! –
– Ha visto il tuo ritratto, hai visto il suo: ti piace? –
– Mi piace? È un po’ di tela dipinta, che tace...
Oh! sposerei ben meglio un umile artigiano
che il Duca di Sassonia – oimè – così lontano! –
– Un umile artigiano! Son miti le pretese! –
– Oh sposerei ben meglio un povero borghese! ... –
– Un povero borghese! Cognata mia bizzosa! ... –
E le adattava intanto la ghirlanda di sposa.
Le cameriere intente all’opra delicata
guardavano la bimba pensosa ed accorata.
– Duchessa di Sassonia! Se questo è il mio destino,
non rivedrò l’Italia, non rivedrò Torino! ...

La Regina Maria, Re Vittorio Amedeo,
la Corte, il Clero, i Nobili aprivano il corteo.
Le carrozze di gala avanzavano lente
per Torino infiorata, tra la folla piangente.
– La Bela Caròlin (la folla la chiamava
così, familiarmente, la folla che l’amava!)
La Bela Caròlin ci lascia e va lontano!
Il Duca di Sassonia ha chiesto la sua mano!
L’Ambasciatore è giunto e se la porta via...
Nozze senza lo sposo! Oh! che malinconia! –
Malinconiche nozze ed allegrezze vane:
archi di fiori, canti, clangori di campane...
Mille mani plebee cercavano la stretta
della mano ducale, la mano prediletta...

– Ti segua il voto nostro! Ti benedica Iddio! –
Carolina piangeva a quel supremo addio.
La figlia dalla madre divisa fu – che pena! –
a viva forza, come si spezza una catena...
– Piangete cittadini, piangete il mio destino!
Non rivedrò mia madre, non rivedrò Torino!

Dopo un anno moriva quella che usciva sposa
da questa Reggia. Visse la vita d'una rosa:
un mattino! E si spense nel paese lontano
senza una mano amica nella piccola mano!
Oggi rivive. Il popolo che l'adorava tanto
la canta. E non è morto chi rivive nel canto! (vv. 9-50)

Come rivivevano gli *echi di musiche antiche*, così anche Carolina riviveva nella sua canzone: ecco il fondamento di quell'estetica musicale gozzaniana basata sulla reviviscenza e già citata, un velo di nostalgia provato dal poeta, che forse identificava il proprio destino con quello della triste principessa.

Nella sua raccolta Costantino Nigra curiosamente riportò il rigo musicale con la linea melodica della canzone: curiosamente, in quanto contrario alle consuetudini dello studioso, che nella raccolta dei *Canti popolari del Piemonte* fornì rarissimi esempi musicali. Forse proprio per questo motivo Leone Sinigaglia, che decine di melodie aveva raccolto con il suo lavoro preziosissimo affidando ai propri quaderni la registrazione dei canti e proprio nei medesimi anni licenziando le *Canzoni popolari piemontesi*, non pubblicò in alcuna sua raccolta la musica di *Carolina di Savoia*.

Benché assente in Sinigaglia, la melodia era cara a più d'un artista operante in Torino. Lo stesso Gozzano aveva fatto finta di raccogliercela dalla voce di una contadina della collina torinese nella prosa *Torino d'altri tempi*. *La bela madamin la vòlo maridé*: un po' come aveva compiuto Sinigaglia con la sua già citata raccolta sul campo, sulle alture di Cavoretto.¹⁵ Elisabetta Oddone, collaboratrice di «la donna», la accolse amorosamente tra le armonizzazioni del suo *Canzoniere Popolare Italiano*; Luigi Perrachio e Alfredo Nicola ne furono colpiti:¹⁶ il secondo ne approntò una versione dall'accompagnamento delicatamente cromatizzato.

Fra le carte del poeta si trova appuntato anche il rigo musicale, così come l'aveva riportato Nigra.¹⁷

¹⁵ *Torino d'altri tempi*. *La bela madamin la vòlo maridé*, originariamente pubblicata in «La Nuova Antologia», 1° settembre 1915, passò poi, con il titolo *Torino del passato*, in G. Gozzano, *L'altare del passato*, Milano, Treves, 1918, pp. 141-167, ed infine in Id., *Poesie e prose*, cit., pp. 619-638. Ripubblicata recentemente in edizione anastatica, con premessa (*Torino la morta*. *Gozzano tra Rodenbach e Verhaeren*) di A. Audoli, Milano, Lampi di Stampa, 2003.

¹⁶ Cfr. L. Perrachio, *Bele fije e Galantin*, in «Musicalbrandé», III, 9, 1961, pp. 24-27, e A. Nicola, *Veje canson popolar piemontèise*, per canto e pianoforte, Turin, Ij Brandé, 1957.

¹⁷ M. Masoero, *Catalogo dei manoscritti di Guido Gozzano*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 34-35.

Ai fini del nostro discorso conviene ora puntualizzare una caratteristica della carriera di Giorgio Federico Ghedini:¹⁸ essa infatti conobbe una lunga prima fase trascorsa piuttosto in sordina se paragonata ai suoi colleghi appartenenti alla cosiddetta Generazione dell'Ottanta, quindi di poco più anziani, dal momento che rimase piuttosto a lungo circoscritta in un raggio torinese, senza uscire dalla lunga incubazione di un catalogo cameristico fino a quando non si sentì pronto per l'orchestra e la pagina sinfonico-vocale "sacra", di fatto ormai alla fine degli anni '20, anni in cui si affacciò improvvisamente alla ribalta nazionale, destinato a divenire in seguito il compositore dei capolavori nati dagli anni '40 in avanti, in particolare i drammi musicali e pagine come il *Concerto dell'Albatro* per voce recitante, violino, violoncello, pianoforte e orchestra su testo di Melville e il *Concerto funebre per Duccio Galimberti*.

Ghedini scelse un organico composto dal quartetto d'archi e dalla voce recitante che diviene nella seconda parte del brano voce cantante: adottò la soluzione del melologo, genere in cui i compositori piemontesi avevano brillato durante l'età aurea di questa tipologia musicale (si pensi al *Werther* di Gaetano Pugnani), ma che stava ritornando a nuova fortuna compositiva ed esecutiva nei circuiti musicali italiani e mitteleuropei.

Custodito manoscritto presso la Biblioteca del Conservatorio di Milano, cui fu donato da Silvia Zanardini nel 1966 (un anno dopo la morte del compositore), il brano di Ghedini finora non ha suscitato particolari attenzioni.

In questa sede ci si riferirà alla partitura e parti (Ms. 2.11): la partitura è autografa, mentre le parti, conservate in numero di sedici (quattro ciascuna per gli strumenti di violino primo, violino secondo, viola e violoncello) sono in parte autografe e in parte copie. Del lascito fanno parte inoltre un primo abbozzo per voce e pianoforte, sensibilmente diverso quanto a contenuto musicale e in cui la voce recitante è disposta secondo una scansione ritmica (Ms. 2.11a), oltre alla riduzione per voce e pianoforte (Ms. 2.12) della versione per voce e archi: anche questi due ultimi manoscritti sono autografi.¹⁹

¹⁸ Su Ghedini cfr. la monografia recente di S. Parise, *Giorgio Federico Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, prefazione di A. Lanza, Milano, Ricordi, 2003 [Opere, documenti, orientamenti del Novecento Musicale, 2], che ripropone il volume di Id. con il medesimo titolo e contenuto, Cernusco sul Naviglio, Tirreno, 1996. Più recentemente si è tenuto a Finale Ligure l'11 giugno 2011 il convegno «Per Giorgio Federico Ghedini», senza pubblicazione di atti. Più datati ma ancora utilissimi sono i saggi contenuti nel volume *Ghedini e l'attività musicale a Torino fra le due guerre*, Atti del Convegno in occasione dell'Anno Europeo della Musica, Torino, Teatro Regio, s.d. [ma 1986].

¹⁹ Per la vicenda di questi e altri manoscritti ghediniani si veda S. De Francesco, *Annotazioni su alcune musiche, finora non segnalate, di Giorgio Federico Ghedini*, in «Fontis Artes Musicae», XVI, 3, 1967, pp. 120-121 (p. 120).

Anche il lavoro di Ghedini reca come *explicit* il «febbraio 1915»: fu quindi composto piuttosto in fretta.

La macrostruttura del brano si può riassumere così: un primo tempo “melologo” e un secondo tempo “canzone”. Dall’esame del manoscritto si può dedurre che Ghedini scrisse con tutta probabilità in un primo momento la canzone e in un secondo tempo il melologo, la cui chiusa poi fuse con l’inizio della canzone.

Per quanto riguarda invece la microstruttura, nella prima parte di “melologo” Ghedini ripartisce il discorso musicale in maniera molto rispondente al testo di Gozzano. Dopo i primi accordi degli archi, compatti ma in sordina e sottovoce – quasi un motto dolente, un richiamo sussurrato e luttuoso – subito la voce recitata pronuncia i primi versi del poemetto (cfr. esempio musicale 1, p.).

Nella seconda parte – la “canzone” – la linea melodica data da Nigra viene ripetuta in maniera identica dalla voce per ciascuna strofa. Per quanto riguarda il testo, Ghedini miscela i testi delle tre varianti date da Nigra: ne viene fuori il testo seguente, di cui conserviamo l’originale grafia, che sfugge a qualsiasi delle ortografie della lingua piemontese ufficialmente accettate.

La bela *Madamin* la völo maridè
al Düca di Sassonia i so la völo dé
[– “] O s’a m’è bin pi car ün pover paizan
che ’l Düca di Sassonia ch’a l’è tant luntan [”]

[– “] Un pöver paizan l’è pa del vostr onur [*sic*]
’l Düca di Sassonia a l’è ün gran signur [”]
’l Re cun la Regina l’an piala bin par man
a San Giuan l’an mnala in piassa San Giuan

[– “] Da già ch’a l’è cozi, da già ch’a l’è destin
faruma la girada anturn a tüt Tülin [”]
[– “] Cara la mia cügnà perché che piuri tant?
Mi sun venüa d’an Franza ch’a l’è d’co bin luntan [”]
[questa strofa riprende testuali quattro versi del Nigra]

[– “] Vui sì venüa d’an Franza vui sì venüa a Tülin
in casa di Savoja ch’a l’è ’nt’in bel giardin [”]
[– “] C’ara la mia cügnà andè pur vuluntè
che drinta a la Sassonia a fa tanto bel stè [”]

Nella quinta e ultima strofa il musicista concentra una decina di versi della canzone popolare:

[– “]Cara la mia cügnà tucheme ’n po’ la man
tüt lon che ’v raccomando s’a l’è la mia maman.
Tucheme ’n po’ la man me cari sitadin
Për vive che mi viva vëdrö mai pi Turin.[”]

La melodia non cambia di strofa in strofa: ciò che cambia è l’accompagnamento del quartetto d’archi. Per ogni strofa diversa è l’armonizzazione della melodia e diverso è il clima complessivo: nella prima strofa la cifra è la semplicità, come si può osservare nell’esempio musicale 2 (qui a p.) che include le battute di transizione tra melologo e l’inizio della canzone; la seconda strofa prosegue l’atmosfera della prima; nella terza strofa in corrispondenza delle parole della cognata di Carolina la condotta delle parti strumentali subisce un innalzamento di intensità di dinamica («Con vivacità, a tempo») e di suono («mf», vale a dire «mezzoforte»); la quarta strofa vivace (Ghedini scrive «non rallentare!»), mentre la quinta e conclusiva diametralmente opposta, pacata («Molto meno» e di volume «ppp», cioè «pianissimo»). Come piccole scene dal carattere alternante: nel complesso la canzone assume l’aspetto del «tema con variazioni», forma tipicamente tardottocentesca.

Quale è il nome (o il nume) di riferimento? Si direbbe il Brahms delle *Ballate* pianistiche e della produzione cameristica. In aggiunta, Ghedini fa propria una struttura “a telaio”: adotta come base dell’intera seconda parte le quattro frasi della strofa della canzone popolare e le giustappone tante volte quante sono le strofe (cinque) del testo adattato dal musicista stesso; la melodia popolare diventa quindi il modulo che scorre immutato per cinque volte, mentre intorno a questa fascia a variare è l’accompagnamento del quartetto d’archi. Si tratta di un procedimento compositivo che ricomparirà in composizioni di qualche anno successive, tra cui le liriche su testo di Guido M. Gatti,²⁰ procedimento che il musicista avrebbe consolidato in pagine della maturità, quali ad esempio *Marinaresca e Baccanale* per orchestra, e che quindi nasce proprio negli anni della collaborazione con un poeta che della forma chiusa e strofica aveva fatto un caposaldo estetico.

²⁰ Su tali composizioni cfr. R. Moffa, *Le scelte letterarie d’inizio Novecento e le liriche da camera del giovane Ghedini*, in *Miscellanea di Studi* 4, a cura di I. Data, Torino, Centro Studi Piemontesi – Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 1996 [Il Gridelino, 17], pp. 219-238 e il capitolo 2 di S. Baldi, *Scrittori di musica. Guido Maggiorino Gatti e la vita musicale torinese (1911-1940)*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, anno accademico 1996-1997.

Carolina di Savoia ebbe la prima assoluta a Treviso il 3 marzo 1915. Ne riferisce una cronaca su «Musica», rivista edita a Roma e del novero dei periodici cui i giovani scrittori di musica come Gatti affidavano il loro messaggio.

La feconda attività degli Amici della musica incontra costante e crescente successo. Nella lunga serie di interessanti concerti svoltisi fin dalla costituzione della Società (sono ormai circa settanta) uno fra i più recenti riuscì assai notevole in cui Alina e Silvia Zanardini, da sole o assieme col trio Luisa Baccara (pianoforte), Attilio Crepax (violino), Gilberto Crepax (violoncello) o col quartetto d'archi (formato da Giuseppe Mariutto, Angelo Biscaro, Mario Vianello-Cacchiolo e Bruno Lattes) rievocarono alcuni soavi e profumati *Echi di musiche antiche*. E così furono canti di Salvator Rosa, Francesco Cavalli, Antonio Vivaldi, Giovanni Legrenzi nel 1600 [sic]; canzoni mistiche siciliane popolari di A. Favara e brani d'autore ignoto, Pergolesi, Cimarosa, Blangini nel '700 [sic]; di Grétry, Dalayrac, Martini, Gail nell'epoca napoleonica.

In questo concerto Zanardini ottenne schietto successo un nuovissimo «Melologo» del Gozzano *Carolina di Savoia* musicato per quartetto d'archi dal giovane m° piemontese Federigo [sic] Ghedini, diplomatosi al Liceo di Bologna nel 1911.²¹

Il 6 maggio successivo la replica torinese assunse nuovamente il sapore di una rievocazione del tempo antico, in quanto da un lato fu preceduta da una (come al solito ampia) antologia del repertorio delle Zanardini, comprendente “Salvator Rosa”, Legrenzi, Cavalli, Cimarosa, Blangini, Pergolesi. Fu stabilito da parte dei membri di casa Savoia di dare – come si esprime Gatti recensendo su «La Riforma Musicale» – «un ricevimento privatissimo, esteso alla Corte e a pochi intimi», nelle sale di Palazzo Chiabrese, nelle stesse stanze dove si era consumata la fragile esistenza di Carolina.

Proseguiva Gatti:

Lo scelto programma, preceduto dal prologo in versi di Guido Gozzano *La nostra idea* [cioè il componimento a noi noto come *Prologo?*], comprendeva due finzioni del '600 e del '700, con le canzoni di Salvator Rosa, Legrenzi, Cavalli, Cimarosa, Blangini, Pergolesi, etc., il Melologo *Carolina di Savoia* – versi di Guido Gozzano, musica per quartetto d'archi di Federico Ghedini; – e due Canzoni Mistiche siciliane di A. Favara, con accompagnamento di quartetto, interpretate, come il Melologo, da Silvia Zanardini. I Duchi e la Corte, interrompendo la compostezza abituale dell'ambiente, applaudirono con effusione ogni romanza ed ogni quadro; il Melologo, eseguito in quelle stesse sale dove, due secoli or sono,

²¹ Società degli Amici della musica di Treviso, in «Musica», IX, 9, 1° maggio 1915, p. 3.

s'iniziò la breve commovente tragedia della giovinetta protagonista, commosse visibilmente gli augusti personaggi e l'eletto uditorio. Alla fine del trattenimento, i Duchi e la Principessa Bona vollero congratularsi personalmente con le due sorelle artiste facendole chiamare alla loro presenza ed intrattenendole lungamente. Suonò egregiamente il quartetto, composto dai Prof. Vico, Bellardi, Ballarini, Grossi; diretti dal maestro Gallino.²²

Aggiungeva il cronista di «La Stampa»:

La musica del melologo, per quartetto d'archi, fu scritta da Federico Ghedini e fu eseguita con un senso squisito d'arte. Vi aleggia il tema della canzone popolare, e nei passi ora marziali, ora eroici, ora elegiaci della composizione torna come un mesto richiamo, senza mai definirsi nella pura linea d'origine, se non quando il canto intona la canzone piemontese e la melodia si svolge nella sua ingenua struttura.²³

Dopo questa esperienza comune,²⁴ in ciascuno dei due sarebbe rimasto qualcosa del campo artistico cui apparteneva l'altro: la quadratura della forma e la stroficità nell'opera successiva di Ghedini, l'attrazione verso il mondo della parola cantata per Gozzano.

In *Ibant magi* per coro e strumenti,²⁵ brano immediatamente successivo a *Carolina di Savoia* in ordine temporale all'interno del catalogo del giovane Ghedini ancora tutto da scoprire, si scorge nuovamente il procedimento compositivo musicale che abbiamo chiamato "a telaio" o modulare: vi si dispiega infatti un'arte della variazione del canto con armonizzazione ricercata, come in *Caro-*

²² g.m.g. [Guido Maggiorino Gatti], *Vita musicale. Concerto Zanardini*, in «La Riforma Musicale», III, 20-21, 16-23 maggio 1915. Agevoliamo qui di seguito l'identificazione degli interpreti: Maurizio Vico (violino primo), Giovanni Bellardi (violino secondo), Eugenio Ballarini (viola), Samuele Grossi (violoncello), Luigi Gallino (direzione).

²³ Sull'esecuzione in Torino, Sale di Palazzo Chiabrese, 6 maggio 1915, cfr. *Un interessante concerto di musica antica a Palazzo Chiabrese*, in «La Stampa», 7 maggio 1915, p. 5.

²⁴ Un programma molto simile (musiche d'epoca e *Carolina di Savoia*) fu presentato dalle due sorelle Zanardini, insieme al fratello (il pianista Giuseppe), al Teatro Argentina di Roma il 19 giugno 1920, cfr. M. Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1978, 3, p. 1354. L'alto numero di parti (sedici) conservate insieme al manoscritto ghediniano lascia inoltre pensare che in un qualche momento successivo sia stata realizzata un'esecuzione per orchestra d'archi.

²⁵ Il materiale manoscritto relativo all'*Ibant magi* è conservato presso la Biblioteca Civica Musicale «Andrea Della Corte» di Torino, all'interno di una sezione delle raccolte riferibile alla Scuola di canto corale della Città di Torino. La partitura (collocazione 300. MA. 33) è al momento attuale mancante; si conservano invece la partitura della sola sezione corale (coll. 300. MA. 34), le parti strumentali (coll. 300. MA. 35-59) e le parti vocali (coll. 20. MC. 1-304). Ringrazio Davide Monge per l'aiuto nella ricerca.

lina di Savoia, applicata in questo caso alla melodia dell'inno liturgico dell'Epifania (il cui *incipit* è appunto *Ibant magi*). Ne nasce una sorta di "marcia dei re magi", intonata da un coro imponente e contrappuntata da strumenti quali fiati, trombe, tromboni, arpe e organo: in un'atmosfera da Natale di guerra, un tempo sospeso e un po' fiabesco, come quello della nota *La notte santa*, che peraltro ha come sottotitolo – analogamente a *Carolina di Savoia* – «melologo popolare». *Ibant magi* fu eseguito il 23 dicembre del 1915 al Teatro Regio di Torino all'interno di una serata a tema intorno al presepe, organizzata dal quotidiano «La Stampa» e finalizzata ad una raccolta fondi:²⁶ singolare coincidenza volle che il medesimo giorno della prima esecuzione comparve proprio su «La Stampa» il racconto di Gozzano *Gli occhi dell'anima*.

Nel caso di Gozzano, invece, le frequentazioni con le Zanardini negli ultimi anni della sua vita dovettero spingerlo a maturare l'idea di avvicinare nuovamente le proprie poesie ai compositori: solo in questo modo si spiega il riferimento a Cilea (senza dubbio l'autore di melodrammi Francesco Cilea) presente nell'epistolario tra il poeta e le sorelle cantatrici.²⁷

Proprio sulla base di tracce come questa la ricerca sulle collaborazioni di Gozzano con i musicisti dovrà proseguire: e chi sa che a conclusione di tale ricerca le due collaborazioni del titolo del presente intervento non diventino tre.

²⁶ Cfr. *Festa natalizia al Regio*, in «Santa Cecilia», XVII, 199, gennaio 1916, p. 72: «Durante l'arrivo del meraviglioso corteo coro e orchestra interpretano una superba *Marcia dei Re Magi* con tecnica armonica modernissima. Gli smaglianti effetti coloristici che il Ghedini ha saputo realizzare pur con un'orchestra ridottissima rispondono bene alla bellezza della scena veramente superba». Oltre all'*Ibant magi* era stato eseguito anche una pagina di Domenico Zipoli trascritta da Ghedini. Il coro era diretto da Vittore Veneziani.

²⁷ F. Pastonchi, *Il terzo Guido*, cit., pp. 163-164.

Carolina di Savoia

Guido Gozzano **Allegretto mosso e molto espressivo** (♩ = 96)

Giorgio Federico Ghedini

Soprano

Violino

Violino

Viola

Violoncello

f sfz *p* *p*

f sfz *p* *p*

f sfz *p* *p*

f sfz *pizz.* *arco* *p*

3

Dopo un anno moriva
quella che usciva sposa
da questa reggia

S.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

pp *pp* *pp* *pp*

a tempo *pp* *pp* *pp* *a tempo*

4 Visse la vita d'una
rosa: un mattino! Bel fiore non sedicenne ancora colto da mano ignota in

S.

Vln. *seguendo* *a tempo* *p*

Vln. *seguendo* *p* *espressivo* *a tempo* *Pizz.* *p*

Vla. *seguendo* *p* *espressivo* *a tempo* *Pizz.* *p*

Vc. *seguendo* *p* *espressivo* *a tempo* *Pizz.* *p*

7 sulla prima aurora!

S.

Vln. *mf* *p*

Vln. *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *arco* *p*

10

S. "Principessa Maria Carolina Antonietta di Sa-

Vln. *f* simili marcato

Vln. *f* marcato simili

Vla. *f* marcato simili

Vc. *f* marcato simili

12

S. voja! Lo sposo da me scelto v'a- spetta: il Duca di Sassonia Marcan-

Vln. *fp*

Vln. *sf*

Vla. *fp*

Vc. *sf*

14 tonio Clemente" Così parlava il padre, il Re,

S.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

16 solennemente.

S.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

(punta d'arco)

Carolina di Savoja - canzone

[popolare]

Giorgio Federico Ghedini

Andantino scorrevole ♩ = 88

Soprano
 Violino
 Violino
 Viola
 Violoncello

S.
 Vln.
 Vln.
 Vla.
 Vc.

La be - la Ma - da - min la vö - lo ma - ri - dè; al

13

S. Dü-ca di Sas-so-nia so la vö-lo dè s'a m'è bin pi car ün

Vln. *p* *p* *mf*

Vln. *p* *mf*

Vla. *p* *mf* *p*

Vc. *p* *mf*

19

S. poverpa-i-zan che'l Dü-ca di Sas-so-nia ch'a l'è tant lun-tan

Vln. *p* *f*

Vln. *f* *f*

Vla. *f* *f*

Vc. *f*

26

S.  Un

Vln. 

Vln. 

Vla. 

Vc. 

33

S.  po - ver pa - i - zan l'è pa del vostr o - nor Il...

Vln.  *p*

Vln.  *p*

Vla.  *p*

Vc.  *p*

TAVOLA ROTONDA GOZZANO E LA POESIA DI OGGI

Coordina Gian Luigi Beccaria

Intervengono: Umberto Fiori, Alessandro Fo, Fabio Pusterla,
Enrico Testa, Patrizia Valduga

GIAN LUIGI BECCARIA

A questo tavolo siedono cinque poeti, tra i più importanti nella poesia italiana degli ultimi decenni: Umberto Fiori, personalità poliedrica, critico musicale e musicista egli stesso, critico letterario, narratore e poeta; Alessandro Fo, latinista, a molti noto per la splendida traduzione dell'*Eneide*, poeta colto e raffinato, una voce importante della poesia contemporanea; Fabio Pusterla, altra figura poliedrica, traduttore, critico letterario, filologo di vaglia, e poeta da tempo affermato; Enrico Testa, storico della lingua, poeta di alto valore, che ha molto investito sulla funzione linguistica e simbolica della poesia oggi; Patrizia Valduga, che siamo lieti abbia raccolto il nostro invito, lei che a modo suo ama (al pari di Gozzano) gli esatti impianti metrici, il recupero attento delle forme della tradizione, e, ancora come Gozzano, ama esibire la mappa dei suoi riferimenti, delle sue fonti, secondo un modulo tipico della retorica del postmoderno...

Però ora (e me ne scuso) non mi attardo a presentare più diffusamente, come invece meriterebbero, i cinque poeti invitati, perché dedicando ad essi lo spazio che conviene, ruberei minuti che sarà opportuno dedicare ad ascoltare intanto i loro pareri sulla poesia di Gozzano. Rivolgo dunque subito una domanda collettiva: vorrei, per iniziare, che ciascuno ci dicesse ciò che pensa su attualità o inattualità, vicinanza o lontananza di Gozzano dalla propria poesia, quali sono i lasciti più rilevanti che Gozzano avrebbe trasmesso alla loro poesia: forse il suo "vivere in prosa", il suo "vivere minuscolo"? o magari, dopo Gozzano, lo stabilizzarsi in molta parte della poesia contemporanea di un linguaggio fortemente "parlato"? o il gusto della reminiscenza deliberata, quell'intenzione di voler portare in superficie il dolce peso del passato, come una specie di fatalità consapevole, voluta, e quindi, con gesto stanco ma elegante, l'abbandonarsi e il compiacersi in questa nostra lingua letteratissima? Oggi, nella maggior parte dei

poeti, la tendenza più diffusa è quella di avvicinare di più i due binari contrapposti, lingua poetica e lingua media, ricomporre il divario tra una lingua poetica così marmorea, come diceva Leopardi, e una lingua parlata, quotidiana. In questa ricomposizione Gozzano è stato geniale: ha scovato nel lirismo tradizionale le ragioni dell'antilirismo.

ALESSANDRO FO

Per chi, come me, sia cresciuto a Torino (per esserne poi sradicato diciottenne), e, fra il Liceo Gioberti e una casa in Strada del Lauro, abbia imparato a conoscere e amare la poesia, incominciando proprio con una profonda passione per Gozzano, è un onore due volte commovente quello che mi fa oggi il Centro intestato al poeta: invitarmi a un ritorno a Torino, per parlare dell'impronta lasciata da Gozzano nei versi che tento. Non v'è formula ufficiale di ringraziamento che possa esprimere la mia riconoscenza per Mariarosa Masoero e gli altri amici e colleghi del Centro Gozzano e dell'Università, che hanno organizzato questo convegno.

È avvenuto che già un'altra volta, ormai quasi venticinque anni fa, e quando ancora non avevo pubblicato versi se non in rivista e in due miscellanee – in *Sette poeti del premio Montale 1988*, uscita nell'89 All'insegna del Pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, e nel *Secondo quaderno di Poesia contemporanea* a cura di Franco Buffoni (Milano, Guerini e Associati, 1992) –, mi fu chiesto da alcuni colleghi della Facoltà di Lettere di Siena, Giuseppe Nava e Luca Lenzini, di raccontare agli studenti del corso di Storia della critica letteraria qualcosa della mia ricerca poetica, e di testimoniare se essa si collegasse in qualche modo, e come, al poeta che era allora il diretto oggetto delle lezioni, come oggi lo è di questo importante convegno. Era il maggio del 1993, e, fra le occasioni intorno a cui si costruivano le nostre riflessioni, spiccava la recente pubblicazione di una densa monografia di Luca Lenzini nella collana «La scrittura e l'interpretazione» diretta da Romano Luperini per Palumbo: *Gozzano*, Palermo, ottobre 1992.

Per rispondere alle sollecitazioni del prof. Gian Luigi Beccaria, moderatore di questa nostra tavola rotonda, vorrei ora riprendere le fila di quel discorso, mantenendo sul tavolo proprio il bel libro di Luca Lenzini – curatore fra l'altro di una bella antologia annotata di *Poesie e prose* di Gozzano, con un saggio introduttivo di Pierpaolo Pasolini, uscita nel 1995, ma continuamente ristampata e sempre in catalogo presso Feltrinelli –, anche per sdebitarmi un po' verso quel gruppo di studiosi che allora ritenne degne di un po' di attenzione le mie poche cose pubblicate.

Parlando dei poeti delle ultime generazioni presso cui l'influenza di Gozzano si avverte ancora sensibilmente, lo studio di Lenzini chiamava in causa e riportava alcuni miei versi. In quegli anni Novanta – non diversamente da quanto avveniva nei Settanta a Vittorio Sereni, che me lo confidò; e non diversamente da ora – chi vorrebbe esprimersi tramite l'arte dei versi può trovarsi a dover fare i conti con un certo gozzaniano «io mi vergogno di essere poeta». Così cercai, come cerco oggi, di affrontare il compito di parlare dei “miei conti con” Gozzano come se parlassi di un altro. E in fondo in una certa misura era (e tanto più lo è oggi) così: sia perché ormai, col passare del tempo, ero e sempre più sono divenuto diverso, rispetto a quando il modello di Gozzano mi calamitava con più immediata prepotenza; sia perché quel momento è rimasto legato a un *alter ego*, un personaggio giovanile cui assegnai il nome di Celestino Marzo, che abitava alcuni miei primi testi, spesso come protagonista, e che, all'affievolirsi di quella stagione, si è preso la libertà di comporne uno egli stesso.

Dico tutto questo perché la poesia ricordata da Lenzini nel suo *Gozzano* è proprio questa sorta di congedo. L'avevo pubblicata nella breve silloge *Le cose parlano* del Premio Montale 1988. Il titolo del brano vero e proprio è *Stupidi ricordi di Cremona*. Ma il titolo “di raccolta” in quella piccola silloge, come poi nel mio primo libro *Otto febbraio* (All'insegna del Pesce d'oro, 1995) è, come puntualmente registra Lenzini, *Una poesia di Celestino Marzo*. Avevo voluto darle questo secondo titolo un po' surrettizio per raccordare la mia seconda e inedita raccolta *Le cose parlano* a quella che era stata la prima e germinale, rimasta poi fra le carte del mio archivio. Quest'ultima si intitolava *Poche storie*, e una sua sezione raccoglieva appunto *Poesie marziane*: nel doppio significato di «legate a Celestino Marzo» e di poesie talmente inattuali, come tipo di voce, da sembrare, appunto, scritte su Marte, non nell'Italia degli anni Ottanta. Forse la potremmo leggere insieme:

Una poesia di Celestino Marzo

Stupidi ricordi di Cremona

... e che studiavo, e che uscivo, in bicicletta,
e andavo al duomo, ai gradini, e una ricetta
che avevo ancora lì nel portafoglio
ci scrivevo qualcosa... Ah, lasciate che... Voglio

abbandonarmici... Che bella, bella cosa.
E il battistero, e il palco (assi e tubi)
per le serate. E su: l'azzurro, le nubi.
E giù: la vita: e i due leoni rosa,

coi loro musì piantati nello spazio. Eh,
la vita! ... E ci vedevo anche lo strazio
delle povere cose, e della gente:
tasse, ospedali, e bar, e gite: e poi... – Niente; scusate;

già, mi moriva ogni freschezza nella rima.
Be' ... Era questo che avveniva allora... Prima
temevo molto la morte: ero scemo;
poi, quando morirò, ci penseremo.

Con versi di questo tipo cercavo di accostarmi al mondo di Gozzano mirando a una semplice cantabilità, che contemporaneamente non fosse aprioristica rinuncia alla forma. E soprattutto mi ispiravo al suo modo svagato di accostare la vita con quelle cose e quelle persone che la costituiscono, e nel contempo la racchiudono, in varianti individuali segrete e complesse. Mi piaceva che l'insieme rinviasse a un suo certo modo di chiamare in causa temi severi – come qui quello della morte, che per un po' mi aveva angosciato – con una disinvoltura lirica sdrammatizzante.

C'era poi un tema per me importante come quello delle cose, della loro vita segreta e della sollecitazione che essa esercita su chi la voglia scoprire da poeta (magari vi potremo ritornare).

Al tempo stesso questo brano (all'incirca dell'85) chiudeva, come dicevo, una stagione; perché capita che modelli molto amati a un certo punto rivelino di aver esaurito, quanto a impatto sulla creatività, la loro carica energetica più viva e travolgente. Però è un passato che non rinnego, anzi. Quando fu pubblicato il mio primo libro, con il titolo *Otto febbraio* intestato a quel compleanno in comune fra me e Vanni Scheiwiller che credo avesse contribuito a guadagnarmi la sua attenzione, tutti i miei piani editoriali sulle mie cose erano stati scombinati da vari eventi, non ultimo il fatto che il grande e da me sempre venerato Scheiwiller (Sua Maestà Editoriale Vanni l'Unico), nella sua serafica astrattezza, combinata con il leggendario marasma in cui versava la sua scrivania, mandò in tipografia un dattiloscritto diverso da quello che avevamo concordato. Comunque sia, in questo mio primo libro ho voluto che questo retaggio di una maniera "anteriore" rimanesse, e ne segnasse anzi – proprio con gli *Stupidi ricordi di Cremona* – l'apertura.

Le poesie più gozzaniane, quelle "marziane" vere e proprie, sono più indietro nel tempo. Risfogliandole, ne trovo una che ha per titolo due versi di Gozzano, ricordati dall'«ovvero» del titolo di *Signorina Felicita*; ed è *Ritorna la viola a tardo autunno, ovvero Supremo è il bene che non giunge mai*. Addirittura in un caso arrivai al rifacimento mimetico. *La Signorina Felicita*

mi aveva tanto profondamente colpito che, attorno alla figurina di una mia alunna al ginnasio di Subiaco, sempre ombrosamente ferita e pessimista, si venne costruendo un poemetto in sestine narrative tutto ricalcato su spiriti gozzaniani: *Che più non rivedremo...*, ovvero *La scolaretta Leopardi* (di ben 175 versi; era il 1981).

Fra le poesie marziane che mi sembrano ancora vitali, ne vorrei proporre una:

Benedetta Ziffer

6 gennaio dell'84

I.

Il nome di Benedetta sembra uscito
da un vecchio libro di santi e devozioni,
o da un romanzo, perso e quasi appassito
nei sogni andati d'altre generazioni.

La sua figura è una figura bruna
in una stanza un po' triste, col piano;
lei vi si affaccia, come fosse la luna,
scura fra i vetri ed il camino indiano.

Sono così i suoi occhi bianchi e neri,
che si dividono la luce e lo scuro,
a imitazione del cuore, e i pensieri
che la finestra spezza sul muro.

II.

Noi sul divano sappiamo perché è triste,
mentre lei avanza col vassoio e insiste a
volerci servire. «Perché non rimani?» ...
Ma versa il tè, e le incantevoli mani,

meravigliose nei dolci, e alla tastiera,
già si ritirano con una orientale
compostezza squisita. È ormai sera.
Restiamo lì, chiusi nel nostro male.

«Con la sua morte, la mia giovinezza
è finita». Questa frase lei l'ha persa,

ma la sua età ha ancora troppa freschezza, e
la sua malinconia è un po' diversa.

III.

Benedetta lo sa quando la vita sorride,
se lo ricorda; ma ora non le importa,
non ha più senso. Ecco, è la morte, che stride,
socchiusa appena. La contempla, assorta

in una fiera amarezza, perché niente,
per quanto cerchi, sembra avere più gusto.
Poi si ribella, si ripete che è ingiusto,
esce di casa, si confonde alla gente;

e insieme sente che sarà primavera, e
avremo tutti una camicia leggera, e
sarà stupendo uscire la sera,
parlare ancora di un amico che c'era

e non c'è più, in quegli odori nuovi,
nell'aria fresca, con te che braccia nude,
coi capelli puliti, consideri, trovi
che è bello il mondo che ancora ci illude.

IV.

Che tenerezza, Benedetta, i tuoi passi,
che raccontavano, senza che parlassi,
tanto di te. Ti conoscevo appena,
e ti rivedo, voltata di schiena

che ti allontani, e ora riesco a capirti
per sempre. Oh, ci fosse ancora il nostro amico
qui sul divano con noi, qui a sentirti
così. Per me, ma anche a suo nome, ti dico:

sei così bella in questa silenziosa,
raccolta tristezza, quasi di ragazzina
e adulta insieme, che tanto riposa
sugli abiti neri. Vai in cucina,

ti seguo, e parlo di un frutto promesso,
un melograno, perché non ne hai veduto
ancora uno mai... ed io, adesso...
non l'ho con me... non ho proprio potuto...

«Oh, non importa, guarda là sopra...
Ci ha già pensato Marco». Deluso
di me, lo guardo, come uno che scopra
quanto è mediocre. Ed abbozzo confuso:

«L'avrei portato... Quando avevo un cuore».
E tu ti volti, e parli come in un sogno
pieno d'affetto, pieno di bisogno
d'affetto; e dici: «Te lo do io, il mio cuore».

Questo componimento fu pubblicato, insieme a un altro paio di poesie meno lontane negli anni, nella rivista di Crocetti «Poesia» (settembre 1990; ora è in *Vecchi filmati*, Lecce, Manni, 2006). Per l'occasione ebbi la lieta sorpresa che Valerio Magrelli scrivesse di sua iniziativa e a mia insaputa alcune righe di presentazione. In esse dice di trovarsi di fronte a un «devoto... dell'*understatement* e della sprezzatura», che, dietro un «velo intimista, mansuetamente *Kitsch*», diviene una sorta di «Gozzano survoltato»: e «survoltato», fra l'altro, dal voltaggio di una intensa ricerca formale e metrica.

In effetti per me la passione per Gozzano aveva avuto anche il significato di un richiamo all'importanza della tecnica, della scienza della versificazione. Nonostante la sua apparente semplicità, mi si presentava come maestro di oculato e semi-occultato preziosismo, e veniva incontro a una mia personale reazione d'insofferenza nei riguardi di un certo lassismo nei riguardi delle forme, divenuto all'epoca preponderante. L'adesione alle quartine e alla sestina narrativa di Gozzano significava per me un'adesione a due fattori che Lenzini ha ben sottolineato nel suo libro. Il primo è la signoria della rima, con quanto di magico può comportare nel campo delle associazioni di idee, tanto nella direzione delle «rime-*choc* del tipo *Nietzsche: camicie*», quanto nell'altra opposta e complementare di una dimessa «base di rime facili e persino grossolane» (p. 46). Il secondo è quella «metodicità uniforme» già sottolineata da Edoardo Esposito nel suo commento alla *Signorina Felicita* (Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 32), che si fa, come scrive Lenzini (p. 46), «strumento "inclusivo" per eccellenza»: il veicolo cioè per dare eguale cittadinanza poetica a tutto l'universo, dai suoi massimi sistemi alle cose più umili e vili.

Per queste ragioni, all'epoca delle poesie marziane scorgevo nella quartina di tipo gozzaniano il mio punto di riferimento basilare, anche se con l'endecasillabo mi prendevo molte libertà, usandolo solo come punto di riferimento iniziale: tanto che lo stesso Magrelli sottolinea il suo «continuo trasandato slittare».

Sull'ironia di Gozzano, Lenzini ha scritto alcune cose importanti che penso vadano adeguatamente messe in evidenza. Innanzitutto l'ha smascherata, chiamando in proskenio «la serietà profonda che affiora con sottile prepotenza dall'interno del suo mondo fatto di finzione e falsità» (p. 34). In secondo luogo l'ha meglio profilata come “giocosità” e ha chiarito che «nell'*andirivieni* del “giocosità” è il momento creativo dell'ironia di Gozzano» (p. 45). Infine ha ricordato questo plesso di ironia-profondità-gioco alle zone del racconto e del romanzo, chiarendo come esso, per dispiegarsi in tutte le sue felici potenzialità, abbia intimamente bisogno del teatrino della narrazione e del dialogato. Ironia giocosa e narrazione aperta ai dialoghi non si possono separare in Gozzano. E se è vero, come scrisse Renato Serra, che tutti l'abbiamo amato un poco «anche senza saperne troppo bene il perché» (1914: poi in *Scritti letterari morali e politici*, Torino, Einaudi, 1974, p. 406), è grazie a questa analisi di Lenzini che colgo oggi quello mio personale, di “perché”, ovvero le ragioni di una vecchia consonanza col poeta. Penso infatti che a volte un tocco leggero e sdrammatizzante aiuti a giungere meglio al cuore delle cose e a meglio comunicarlo (che poi sarebbe, a mio giudizio, pur sempre il compito fondamentale della poesia, e ciò che – ove riesca – la rende pienamente “bellezza”). In questo palpita in me il «devoto dell'*understatement*», secondo la patente che sono fiero di avere ricevuto da Magrelli. E noto con piacere che Lenzini, da parte sua, sottolinea più volte «l'*understatement* tipico» di Gozzano (per esempio alle pp. 24 e sgg.).

UMBERTO FIORI

In occasione di questo incontro sono andato a rileggere le poesie di Gozzano e mi sono chiesto quando le avevo lette per la prima volta. Sono dovuto risalire non dico alla mia infanzia, ma quasi. Avevo una zia, maestra elementare, che era la tipica lettrice del nostro autore; è lei che me lo ha fatto leggere. Io ero un ragazzino e naturalmente nella mia lettura ero condizionato dal gusto della zia, tranquillamente convenzionale. Vedevo Gozzano come il rappresentante di una visione dolcemente ironica del mondo, delle «buone cose di pessimo gusto» che abbiamo già nominato tante volte. Quell'idillio piccolo-borghese mi incuriosiva e mi affascinava. Gozzano era per me un poeta sentimentale, leggero, delicato, molto diverso da quelli che si studiavano a scuola. In seguito, dopo varie rilet-

ture in momenti diversi della mia vita, mi sono reso conto che un'ombra pesava su questo grande poeta, e portava a fraintenderlo, a ridimensionarlo; anche l'etichetta di *crepuscolare* mi sembrava inadeguata: il termine *crepuscolarismo* rimanda a qualche cosa di rarefatto, un po' spento, un po' scialbo... In realtà, più lo rileggo più Gozzano mi appare come un poeta veramente smagliante; *smaltato*, direi: con una precisione, anche dal punto di vista linguistico, metrico, ecc., che davvero colpisce. Quando si legge Gozzano, come quando si leggono i poeti più autentici, è come se si fosse immersi in un mondo che non ha alternative. Non si ha l'impressione che lui scelga in modo programmatico questo o quel tema, questa o quella immagine tra le tante possibili: è come se quel mondo fosse l'unico a esistere veramente. *La Signorina Felicita*, e tantissime altre sue opere, non danno l'impressione di essere mosse da un progetto letterario "a tavolino", da un'opzione antidannunziana, poniamo; al lettore sembra che quel mondo sia l'unico che vale la pena di essere rappresentato. Questa è una grande forza, mi pare. Se lo confrontiamo con altri crepuscolari, con Corazzini, o con Moretti, Gozzano ci mostra uno spessore molto maggiore anche dal punto di vista del pensiero, della riflessione; almeno, questo a me sembra. C'è l'ironia, sì, ma non è mai un gioco a nascondino, un alibi, una maschera gratuita, una maschera estetica: è una presa di distanza a volte molto crudele, che ci può far pensare per esempio all'*Héautontimorouménos* di Baudelaire, in cui l'ironia è una megera che grida, è una *criarde*, un veleno, un *poison noir*, uno "specchio sinistro". In Gozzano, pur senza tanta violenza, l'ironia ha sempre questo aspetto segretamente drammatico, corrosivo.

Un altro possibile confronto è quello con il futurismo. I futuristi, in teoria, dovrebbero essere vicini a noi più dei crepuscolari, ma quando li rileggo sorrido con un leggero imbarazzo: i loro esperimenti, con tutte le loro pretese di essere innovativi, esplosivi, in realtà risultano datati molto più di quanto lo siano le poesie di Gozzano. Io sento Gozzano molto più vicino a noi, molto più leggibile e godibile di Marinetti e dei suoi sodali. E a proposito di attualità e di innovazione mi è capitato anche, diversi anni fa, di fare un piccolo lavoro di comparazione tra le poesie di Gozzano e le canzonette dei suoi tempi. In particolare ce n'è una che possiamo ascoltare, non ci ruberà molto tempo. È stata scritta da Armando Gill, che è considerato il primo cantautore (che brutta parola) della nostra tradizione canzonettistica, perché scriveva le sue canzoni e le cantava. La canzone, famosissima, è *Come pioveva*. Mi è sembrato di trovare dei nessi, secondo me molto stretti, tra il testo di Gill e una poesia di Gozzano, *Un rimorso*, da *La via del rifugio*. *Come pioveva* è del 1918, *Un rimorso* è del 1907.

Ascolto: *Come pioveva*.
C'eravamo tanto amati
per un anno e forse più,
c'eravamo poi lasciati
non ricordo come fu.

Ma una sera c'incontrammo
per fatal combinazion,
perché insieme riparammo,
per la pioggia, in un porton.

Elegante nel suo velo,
con un bianco cappellin,
dolci gli occhi suoi di cielo,
sempre mesto il suo visin.

Ed io pensavo ad un sogno lontano,
a una stanzetta d'un ultimo piano,
quando d'inverno al mio cuor si stringeva.
Come pioveva, come pioveva!

«Come stai?» le chiesi a un tratto.
«Bene, grazie», disse, «e tu?».
«Non c'è male» e poi distratto:
«Guarda che acqua viene giù!».

«Che m'importa se mi bagno,
tanto a casa io debbo andar».
«Ho l'ombrello, t'accompagno».
«Grazie, non ti disturbar».

Passa a tempo una vettura,
io la chiamo, lei fa: «oh no!»,
dico: «Eh via, senza paura,
su montiamo!», e lei montò.
(...)

Forse non è il caso di ascoltare per intero *Come pioveva*, anche perché più o meno la conosciamo tutti (ho visto che qualcuno tra il pubblico la stava canticchiando) e non voglio rubare troppo tempo. Qui abbiamo a che fare con un contemporaneo di Gozzano; la cosa che a me fa impressione è che, in una canzone come questa, il segno del tempo è veramente implacabile, più che nella poesia a cui intendo accostarla. L'effetto deriva innanzitutto dall'interpretazione vocale,

dal timbro della registrazione, dal supporto tecnico, il 78 giri, con questo gracchio al quale non siamo più abituati, ma anche dall'arrangiamento, dal rapporto tra la voce e gli strumenti, ecc. Sono tutti elementi estremamente datati, sui quali noi sorridiamo con una certa condiscendenza. E vi sarete anche accorti di quanto gozzaniana sia questa famosa canzone, specialmente nell'uso del dialogato («“Come stai?” le chiesi a un tratto. / “Bene, grazie”, disse, “e tu?”»). Se la confrontiamo con *Un rimorso*, vediamo che svolge un tema molto simile: l'incontro con una donna amata in passato. Nel caso di *Come pioveva* c'è una sorta di rimpianto, nel testo di Gozzano c'è invece l'amarezza di un disamore, comunque i due argomenti sono molto vicini. Bene. Se si partisse dai pregiudizi che oggi circolano, si sarebbe portati a pensare che una canzone tenda a essere più moderna, più fresca, più innovativa rispetto a una poesia, che invece ci si aspetta marmorea, un po' ammuffita, ecc. In realtà, se andiamo a leggere bene i due testi (senza tener conto degli aspetti acustici a cui accennavo), ci rendiamo conto che Gill sembra non dico il nonno di Gozzano, ma poco ci manca. Per esempio, dal punto di vista formale: non c'è quasi un verso di *Come pioveva* dove non ci siano delle apocopi. Ogni portone è un *porton*, ogni cappellino è un *cappellin*. In certi versi ce ne sono addirittura due, per far tornare i conti dal punto di vista metrico («per fatal combinazion»); perché – come sappiamo – la lingua italiana mal si presta alla musica: ha poche tronche, e quindi il paroliere deve ricorrere a questi espedienti. Potremmo pensare che le apocopi fossero un uso poetico del tempo. Invece, in *Un rimorso* non ci sono. E anche l'effetto di parlato, che senz'altro Gill ha preso da Gozzano, in *Un rimorso* è molto più leggero e discreto.

Entrambi i testi sono esposti in prima persona. In *Come pioveva* il soggetto è un generico giovanotto, molto stereotipato, pieno di pregiudizi: della donna che incontra a distanza di tempo parla con un'aria di superiorità maschilista e moralista, dice che «al mondo aveva dato / la bellezza ed il candor», insomma è una “peccatrice” che con lui avrebbe potuto “salvarsi”, mentre il suo destino è probabilmente di diventare “ricca” (peccando con l'uomo giusto) o definitivamente “perduta”, ecc. Nel testo di Gozzano, il soggetto (altamente individuato, tanto da chiamarsi «Guido») non formula sulla donna nessun giudizio moralistico, non applica stereotipi maschilisti. «Guido», anzi, parla di se stesso e del proprio disamore con amarezza, a partire da un *rimorso* sul quale riflette senza indulgenze e dal quale tenta di difendersi «eppure non sono cattivo...». La poesia insomma, e in particolare questa poesia di Gozzano, mostra anche a distanza di tanti anni uno spessore e una complessità di cui la canzone (o almeno questa canzone di Gill) non sembra capace.

FABIO PUSTERLA

Per proporre una breve testimonianza circa il mio rapporto di vicinanza o lontananza (o, più probabilmente, di entrambe le cose, in una proporzione non facile da definire), devo cominciare da un paio di premesse. La prima ovvia, è che su queste cose non è detto che l'autore sia la persona più adatta a parlare; forse sono i lettori e i critici ad avere lo sguardo più oggettivo. In secondo luogo, negli anni che hanno fatto seguito alle mie prime letture gozzaniane, io sono diventato un insegnante di lettere, un ricercatore, e questo crea un filtro non indifferente tra il me di adesso e il punto di partenza della mia formazione letteraria. Ma, fatte queste premesse, e sforzandomi di riflettere sul mio primo incontro con Gozzano, devo dire che esso è stato – prima di tutto – un incontro scolastico. Senza la scuola probabilmente io non l'avrei conosciuto e forse non l'avrei mai incontrato. E il Gozzano scolastico che ricordo di aver incontrato al liceo era naturalmente un Gozzano piuttosto limitato: limitato a quei testi canonici da antologia tradizionale, *La signorina Felicita*, *Totò Merùmeni* e qualcos'altro. Tuttavia credo che quell'incontro sia stato importante, e che ne vadano chiarite alcune modalità.

Infatti, anche se ho incontrato Gozzano in questo modo, e se forse per qualche tempo Gozzano è rimasto per me soltanto un autore scolastico, che non ho approfondito subito, nella mia biblioteca a casa c'è un'edizione non rarissima, ma abbastanza pregiata: è l'edizione del 1925, che raccoglie *I primi e gli ultimi Colloqui* e che possiedo perché era il libro che si era acquistato il nonno di mia moglie, che ho conosciuto anch'io, Elmo Patocchi, quando aveva 19 anni. C'è la data, la data in cui Elmo ha acquistato questo libro, nello stesso 1925. E allora, leggendo e rileggendo proprio questa edizione, mi sono spesso chiesto che differenza di lettura ci fosse, probabilmente, tra il diciannovenne del 1925 e il diciannovenne del 1978 che ero io. E credo che la differenza sia molto grossa; anche perché Elmo Patocchi, che poi sarebbe diventato un importantissimo uomo politico dell'area socialista svizzera, in quel momento, a 19 anni, era malato di tubercolosi. Dunque c'era per lui immediatamente una prossimità esperienziale con il mondo di Gozzano: che era prima di tutto il mondo in declino di quell'epoca, attraversato dalle inquietudini, dalle malinconie ma anche dai lampi di novità che sappiamo. Del resto due anni dopo aver acquistato quel libro, lo stesso Elmo Patocchi avrebbe pubblicato un delizioso librettino di poesie nella collana dell'Eroica, la benemerita collana dell'Eroica, che allora era diretta da Ettore Cozzani, se non sbaglio; quella raccolta si intitolava *L'altalena*. Potrei fare molti esempi, ma ne basterà uno solo: una delle poesie dell'ormai ventunen-

ne Elmo Patocchi si intitola *L'eterna domanda*, e nei suoi versi non si fatterà troppo a ritrovare degli evidenti echi gozzaniani. Dice la poesia:

Che fai, mentr'io ti penso? Agucchi e cuci,
forse, seduta al davanzale, dietro
i gerani di fuoco, dietro il vetro
che s'appanna al tuo fiato? Oppure abbruci

le vecchie carte e ridi delle truci
frasi di un tempo, quando, afflitto, tetro,
io misurava col fallace metro
della mia pena i tuoi femminei crucci?

O ancora, abbandonata alle sorrise
speranze, i veli ombrosi, ecco ne senti
e ne ascolti la musica favella?

Io non so; io ti vedo in mille guise
in tutti i tuoi umani atteggiamenti
sempre col riso sulla bocca bella.

È un sonetto in cui evidentemente si sente molta musica gozzaniana. E quindi immagino facilmente che per il diciannovenne Elmo Patocchi, e per molti come lui, Gozzano sia stato un autore non solo importante, ma soprattutto capace di pronunciare il mondo, di rappresentarlo con forza, con grazia, con ironia (chissà quali di questi ingredienti avranno privilegiato il giovane lettore Elmo Patocchi e i molti suoi coetanei di quel tempo).

Per me, evidentemente, non è stato così. Per esprimermi in maniera piuttosto schematica, direi che da ragazzo ho incontrato alcuni poeti che potrei dire i poeti dell'assoluto, i poeti che potevo leggere, senza sapere nulla di loro (con quella lettura un po' arrogante, un po' ignorante, e nel contempo di grande intensità, che si può esperire appunto quando si è molto giovani), con una specie di *transfert* esperienziale, e che erano i poeti più diversi – potevano andare da Montale a Baudelaire, da Rimbaud a Dylan Thomas; ma in questa famiglia di poeti che dovevano sembrarmi assoluti poteva anche rientrare Camillo Sbarbaro, cioè un autore quasi coetaneo di Gozzano (non è quindi la maggiore o minore distanza cronologica ad agire, ma qualcosa di diverso). Gozzano non apparteneva, non poteva appartenere a questa famiglia: era un poeta che avevo imparato un po' a conoscere a scuola, e che per qualche tempo a scuola è rimasto.

Ma la scuola mi aveva instillato due altre cose. Forse qualcuno ricorderà un famoso e coraggioso discorso di Massimo Bontempelli, credo del 1940, in cui

l'autore, parlando a un pubblico di esperti, critici e sacerdoti ufficiali del culto letterario di Giovanni Verga, diceva in sostanza: «io so che voi credete (o fingete di credere) che Verga sia uno scrittore eccezionale, ma so anche che non l'avete letto, e non l'avete letto non perché siate cattive persone, ma perché è andata così, perché a Verga, ai *Malavoglia*, “non si arriva per curiosità”». Ecco, a Gozzano, invece, io credo di essere arrivato per curiosità. Una curiosità suscitata dalla scuola, e forse profondamente connaturata nel carattere della sua poesia; della sua poesia, non dimentichiamolo, letta a distanza: quando il mondo di Gozzano non esisteva più da tempo.

Però la scuola mi ha dato una seconda cosa. Dico «la scuola», ma la scuola non vuol dire niente, perché la scuola dipende poi sempre dagli insegnanti e il mio insegnante si chiamava Giovanni Orelli, cugino di Giorgio e allora nel pieno della sua maturità intellettuale. Giovanni Orelli, intelligenza spumeggiante e associativa, parlando di Gozzano ci proponeva una triangolazione tra Gozzano, Montale – naturalmente il Montale dell'attraversamento di D'Annunzio – e Sanguineti. Una triangolazione, non ci sarà bisogno di insistere troppo su questo punto, che se oggi mi appare chiarissima allora mi risultava probabilmente affascinante e un po' meno chiara. Ma affascinante, sì; perché attraverso quel modo di considerare un poeta cominciava ad apparire un elemento nuovo. Infatti, anche se Gozzano forse non era per me il poeta dell'assoluto, era credo il primo poeta che incontravo a darmi immediatamente (grazie a Orelli, si capisce) la sensazione di un divenire del linguaggio poetico, che dovevo adesso leggere e che cercavo di leggere e di capire – e questo mi incuriosiva – in relazione a: in relazione a D'Annunzio, in relazione a Montale, in relazione a noi che dal nostro presente proviamo a rileggere e a interpretare delle epoche passate. Questa nuova forma di lettura mi obbligava a vedere qualche cosa di nuovo, che i poeti dell'assoluto, invece, proprio per il loro essere (ai miei occhi) così assoluti mi impedivano di cogliere, per così dire. Ecco: questa è la prima cosa fondamentale che penso sia importante tenere sempre presente: questa specie di cronologia diversificata delle nostre letture. È diverso leggere un poeta in una certa fase cronologica e in una certa età della propria vita oppure in un'altra.

Poi, naturalmente, negli anni successivi ho continuato con la lettura di Gozzano. L'ho letto tanto, spesso, e adesso posso dire anch'io che è un poeta che mi colpisce molto. Per quali ragioni? La maggior parte sono già state dette benissimo da chi mi ha preceduto in questa tavola rotonda e in questo convegno. Una che tuttavia ancora oggi mi sorprende ogni volta che lo rileggo è naturalmente l'aspetto ritmico. Direi ritmico e non semplicemente metrico, anche se l'aspetto metrico esiste, ovviamente: Gozzano è un maestro della

metrica. Ma se fosse solo una questione metrica probabilmente le sue poesie non ci rimarrebbero nella memoria così facilmente, non ci colpirebbero così tanto. Penso che il ritmo sia una cosa molto più grande e più importante e un po' meno facile da definire della semplice metrica; e credo che nel farsi di questo ritmo entrino in gioco tutti gli elementi del testo. Naturalmente sto facendo, senza nominarlo, riferimento a un grande intellettuale francese che è Henry Meschonnic, che proprio a questa visione del ritmo ha consacrato molti studi, e che poteva condensare la sua visione "enunciativa" del ritmo (da opporre a quella più tradizionale, "quantitativa") in un'espressione fascinosa: «mouvement de la parole dans le langage». Per esempio, potremmo in questo pensare a un ingrediente straordinario della poesia di Gozzano, un ingrediente che agisce tanto sul piano prosodico quanto su quello lessicale e sintattico: i dialoghi, frequentissimi, che portano con sé la presenza di un parlato che si direbbe catturato nel quotidiano e che tuttavia si trasforma magicamente in strumento musicale. Credo di conoscere soltanto un altro autore del Novecento italiano, del primo Novecento, della prima metà del secolo, capace di fare qualcosa del genere. Ed è Delio Tessa, che – in dialetto, naturalmente – inserisce magistralmente nei suoi testi qualcosa del genere. E questi dialoghi noi li leggiamo come una specie di musica continua e franta.

Il secondo aspetto che oggi mi colpisce moltissimo è l'escursione linguistica. Gozzano mi sembra muoversi con eccezionale libertà sull'asse verticale del linguaggio, dall'alto al basso, per cominciare; ma più in generale, trovo straordinaria la vastità della sua gamma lessicale, così come il fatto che spesso si trovano in lui termini abbastanza rari (a loro volta rimbalzati qui dagli autori a cui Gozzano guarda con lo sguardo che sappiamo; e *in primis* da D'Annunzio) che poi rispuntano come funghi misteriosi nei poeti del secondo Novecento. Per esempio non mi ero mai accorto che una delle poesie più famose, più belle e più citate di Vittorio Sereni, *Nel vero anno zero*, quando parla dei soldati carponi davanti Stalingrado, «fermi nei loro anni aquilonari», si sta rammemorando anche di Gozzano, visto che la parola *aquilonari* appare nell'ultima terzina dell'antifrastica *Speranza*. Anche da questo punto di vista, confrontando Gozzano con gli altri crepuscolari ne illumina senza dubbio la sua indiscutibile complessità e maestria: c'è in Gozzano una ricchezza incredibile.

E infine c'è un terzo aspetto che mi colpisce molto, che me lo fa sentire più moderno, più vicino di quanto potessi forse pensare quando avevo diciannove anni: ed è che, depurato delle «cose di pessimo gusto», depurato del Liberty e del Crepuscolarismo, e addirittura riletto, per quanto la cosa sia possibile, facendo astrazione dal suo attraversamento di D'Annunzio, Gozzano mi sembra oggi continuare a proporci una particolare direzione dello sguardo, una direzio-

ne dello sguardo che va sempre verso i margini. Che fruga e si insinua non nel centro della scena, ma sempre ai suoi margini, e che a partire da lì costruisce ora ironicamente, ora malinconicamente, qualche cosa. Ecco: quest'idea dell'andare verso i margini a me sembra una cosa estremamente attuale e contemporanea ed è il terzo motivo che sento molto vicino a me.

(Poi, ci sono sempre le sorprese. In questi mesi, riaprendo quella vecchia edizione del 1925 per prepararmi al convegno torinese, lo sguardo mi è caduto su una quartina de *L'analfabeta* che dovevo aver già letto parecchie volte, ma in modo più distratto o svagato. Un verso recita: «e l'ingegno dell'uomo e la libellula». Ho ripensato a un mio libro di qualche anno fa, intitolato *Argéman*, che recava sulla copertina una libellula, appunto; e la libellula, il suo volo non continuo ma frattale, mi aveva fatto riflettere, scrivendo una lunga poesia intitolata proprio *Libellula*, alle analogie tra quel volo e il funzionamento della mente, che non segue quasi mai un corso lineare, ma procede a scatti, a scalini. Il verso di Gozzano mi pareva adesso condensare il tutto in poche parole. Come potrò negare che forse un'antica lettura di quel verso possa avere inconsciamente prodotto a grande distanza di anni qualche curiosa associazione?)

GIAN LUIGI BECCARIA

Per un poeta comporre cose nuove, dopo tanto scrivere di tanti, è sempre impresa difficile. Gozzano è stato geniale, dicevo: è entrato nel Novecento, lo ha inaugurato, senza aver bisogno di inventare un nuovo linguaggio. Come ieri si diceva in apertura del Convegno (Lonardi), Gozzano è stato capace di svuotare l'esperienza dell'immediato o del più lontano passato e nello stesso tempo di inserirsi in una linea di continuità con il filo aureo della tradizione. Ha continuato a usare un linguaggio di fitta saturazione e nobile vecchiaia, ma con un distacco e un tratto leggero e ironico inimitabile. Ha saputo contaminare l'evocazione raffinata e il prosaico di realtà umilissime. Grande narratore in versi Gozzano adotta un contenitore classico, e v'immette un lessico ora umile ora letterario, quest'ultimo proprio per la sua squisitezza ormai deprezzato, ma usabile per intarsi di tessere culte che modellano un dettato di estrema eleganza. Alcuni suoi colleghi poeti in quegli anni, con piglio euforico e frenetico, appiccavano incendi dei libri, pensavano che si dovesse tornare da capo a compitare l'abbicci della poesia, Gozzano componeva invece versi costruiti su segmenti istituzionali, su un codice secolare, secondo un galateo poetico che aveva l'aria di famiglia, depositato da secoli nella memoria collettiva.

Chiedo a Patrizia Valduga, poeta ma anche fascinosa lettrice/recitatrice dei versi altrui, che cosa in particolare lei ama di questa compresenza in Gozzano di alta letteratura e di recitativo. Gozzano piacque e piace ai letteratissimi, e piacque nei salotti, piacque a un pubblico medio e nello stesso tempo ai raffinati, anche per quella propensione all'oralità che è insita nei suoi versi, che ci vengono ancor oggi alla mente, li ricordiamo a memoria. Amiamo recitare Gozzano a memoria, per la vocazione prosodica spiccata dei suoi versi altamente memorizzabili, anche perché metricamente perfetti, rigorosamente orchestrati.

Lo si diceva già ieri nell'introduzione al Convegno (Ferroni). Ai versi di Gozzano, ai suoi tempi, toccò una posizione o funzione di privilegio, e accadde per l'ultima volta nella nostra storia: «entravano – scriveva Giorgio Caproni – in quasi tutte le case “bene” al pari dell'acqua potabile, o del gas, o dell'energia elettrica». Gozzano è l'ultimo esempio di questa “fortuna” del linguaggio poetico.

PATRIZIA VALDUGA

Sono onorata e molto grata di questo invito; non sono un critico, non sono una studiosa, e mi sento un po' a disagio, anche se devo parlare soltanto del mio rapporto con Gozzano, così, a titolo personale, in “fuorigioco”, per così dire. E dirò subito, allora, che Gozzano è tra i poeti che ammiro, ma che non amo. E rileggendolo per quest'occasione, mi sono domandata perché non lo amo, dal momento che gli ho rubato parecchi versi. Lo sapete – l'ho detto tante volte e l'ho anche scritto – ho sempre rubato versi ad altri poeti, ma sempre «con avvedimento e riverenza», come insegna Daniello Bartoli; e prima di rubarli, i versi che mi piacevano, sono andata ricopiandoli in quaderni fin dai primi anni Settanta, con maniacale regolarità (ci deve essere qualcosa di patologico in questa specie di sindrome dello sfollato, di chi sa di dover essere pronto in ogni momento a scappare via con poche cose essenziali, una sindrome che aver abitato in zona sismica non basta certo a giustificare). E dunque, sì, nonostante la sua produzione esigua, a Gozzano ho rubato un bel po' di versi. Ora vi dico cosa ho trovato cercando nei quaderni.

C'è Gozzano nella *Tentazione*, che è dell'85, nata da una sfida che mi ha lanciato Raboni: «Perché non scrivi in terza rima?». Questi dieci canti li ho messo insieme come un centone di versi di altri. Vi posso dire le esatte percentuali: in maggioranza sono di D'Annunzio e di Pascoli, poi di Rebora; poi dei poeti barocchi; poi c'è un po' di Saba, e c'è Gozzano. Precisamente: «chiude il

mio sogno come in una rete», che è diventato: «chiudendo i sogni come in una rete»;¹ «Vedevo questa vita che m'avanza», che è diventato: «La vedo questa vita che mi avanza»;² «s'addensa all'aria in rivoli di lava», verso che trovo molto bello e che è diventato: «denso nell'aria in rivoli di lava»;³ «Tutto muore con gioia (Impara! Impara!)» che è diventato «Vivere posso e non vivere vedi / senza dare dolore: Impara! Impara!».⁴

Gozzano c'è anche nelle quartine: in *Cento quartine* quell'«anima bambina»⁵ l'ho presa da lui. Le *Cento quartine*, il mio libro più erotico, ha un furto da Gozzano, pensate un po' ... E c'è anche nelle *Quartine Seconda centuria*. Gozzano dice: «Già i capelli ti si fan più radi»; e io ho fatto: «e come sono radi i miei capelli»;⁶ «vano spasimo oscuro d'esser vivi», dalle *Epistole entomologiche*, che è rimasto quasi uguale: «vano spasimo oscuro d'esser viva»;⁷ ho cambiato solo «vivi» in «viva». E infine c'è anche in *Requiem*: «Dolore senza grido e senza pianto!»; ho tolto solo la «e»;⁸ e adesso gli dico veramente grazie, perché forse questo suo verso rende quell'ottava una delle più belle di *Requiem*.

Allora perché non lo amo? È che quando si legge un poeta, quando si sta insieme ai suoi versi, è come stare con lui in carne e ossa, è un po' come conoscerlo, come conoscere la sua personalità, e io dalla personalità di Gozzano mi sento veramente molto lontana. Anche la sua perfezione formale, alla fine, mi sembra quasi dimessa e soporifera. I suoi dialoghi, il parlato che usa, sono già in Pascoli, e in Pascoli mi piacciono di più, e prima ancora erano in Prati, e in Prati mi piacciono di più. A questo proposito, quando scrive: «i teneri versi di Prati», ecco, mi diventa persino antipatico. Gozzano, ma cosa dici? Prati non fa versi teneri, Prati non è mai tenero, Prati è un grandissimo. Posso aprire una parentesi? Al Museo di Torino, qui, dove ha vissuto a lungo, dovrebbe esserci un ritratto in cui è giovane e bello. Ho scritto una lettera molto cortese, sapendo che Torino è la città più cerimoniosa d'Italia, chiedendo notizie: non mi hanno mai risposto. Fate qualcosa per Prati, voi torinesi, voi cattedratici e studiosi: perché trovo molto ingiusto che ancora oggi sia in vigore quel canone stabilito da Carducci e da De Sanctis, e vidimato da Croce: l'Ottocento in poesia – dico po-e-sia – è

¹ *La tentazione*, III, 20.

² *Ibidem*, V, 91.

³ *Ibidem*, VI, 17.

⁴ *Ibidem*, VII, 70-71.

⁵ *Cento quartine*, 66.

⁶ *Quartine Seconda centuria*, 110.

⁷ *Ibidem*, 119.

⁸ *Requiem*, XXVI.

Foscolo, Manzoni, Leopardi: c'è da mettersi a piangere. Per me l'Ottocento in poesia è Porta, Belli e Prati. Sono loro i tre che amo di più dell'Ottocento. E Gozzano, rispetto a loro, mi sembra spento e ammuffito.

Ma tornando alla sua personalità, cosa viene fuori dai suoi versi? Un uomo che dice, o meglio, che si compiace di dire: «Non ho vissuto», «Non so amare», «Non conoscerò mai l'amore», che coltiva «l'amore delle cameriste», delle *co-cottes*... E che cos'è per lui fare l'amore? Lo scrive nell'epistolario con Amalia Guglielminetti: «La cosa cattiva». Poveretto! Lo trovo veramente imbarazzante. Un'altra cosa che mi allontana ancora di più da lui è quando dice che la letteratura «fa la vita simile alla morte»: io credo invece che la letteratura sia vita, che amare la letteratura sia amare la vita. Insomma, quest'uomo che non riesce a vivere, che non sa vivere, che scrive queste cose, non lo frequento volentieri. Sto parlando con troppa passione, e vi chiedo scusa, ma il mio rapporto con la poesia è questo. La mia passione per la poesia fa sì che io non possa amare tutti quanti; posso amare solo quelli che sento, per istinto, e per fare un'ultima citazione da Gozzano, come «fratelli spirituali». No, non lo sento come un fratello spirituale, non lo sento neanche come un lontano parente.

GIAN LUIGI BECCARIA

È strano che Patrizia Valduga dica di non amare Gozzano, perché chi la conosce sa che non soltanto è grande poetessa, ma come dicevo anche grande lettrice, singolare recitatrice di poesia; e se i versi di Gozzano tanto piacquero e piacciono, ciò è dovuto anche a quella loro propensione alla oralità, a essere recitati. Li ricordiamo a memoria i suoi versi, amiamo recitarli ad alta voce.

PATRIZIA VALDUGA

È che bisogna avere gusti forti, se si è poeti in proprio.
[A Giulio Ferroni dalla platea sfugge un «Amare Prati! ...»]

Caro Ferroni, tu evidentemente non lo conosci. Leggi almeno l'*Anniversario di Curtatone*, che è la più bella poesia del Risorgimento italiano, anche se non è riportata nelle storie letterarie: il settenario non è quello di Metastasio, non è quello di Parini, non è quello di Manzoni; è un settenario nuovo, inaudito, solo suo, di una bellezza commovente, tanto che mi sono commossa, non sapendo niente di quella battaglia, quando in viaggio verso Mantova ho visto il cartello

Curtatone. Sentite soltanto questi versi: «mentre la luna naviga / sopra il cristal dell'acque, / e giù nel pian si sperdono / gli spettri dei guerrier». Non sono quattro versi stupendi?

GIAN LUIGI BECCARIA

Veniamo ora a Enrico Testa.

ENRICO TESTA

Proviamo qui a fare un discorso che, tanto breve quanto didascalico, procederà – nel dire quanto più ci sta cuore della poesia gozzaniana – per cerchi testuali concentricamente disposti nell'astrazione descrittiva. E, nel fare questo, si muoverà da quello più esterno per arrivare a quello che ci pare invece agire da nucleo intimo e fondamentale. Gozzano è un poeta ad alto tasso di intertestualità. Attinge col rampino – come dimostrò già in principio l'edizione Sanguineti e come poi descrissero altre edizioni e studi – a tanti autori diversi: D'Annunzio, Pascoli, Dante ma anche Francis Jammes, Maeterlink e pure romanzi (è il caso di quello di Bernardin de Saint-Pierre per *Paolo e Virginia*), con montaggi vari, i sali ironici ben noti e gli altrettanto noti rovesciamenti di segno e di portata semantica.

Questo è forse – tornando all'immagine geometrica utilizzata in principio – il cerchio più ampio: la cornice del quadro della sua scrittura. Che poi si vale in gran copia di personaggi, alter ego, figure ben distinte che fanno sì che la voce poetica non sia mai riconducibile ad un'unica immagine: Totò Merùmeni, il bimbo di quattro anni di *Cocotte*, l'avvocato, il ventenne malato, le figure femminili. Sono *personae* monologanti e, soprattutto, effusivamente dialoganti. Da questa seconda dimensione testuale e compositiva deriva la terza, con cui già si transita nel dominio linguistico: l'ampia diffusione di lunghe sequenze o lacerti di discorso diretto con scambi di battute e conseguente teatralizzazione e dialogicità del testo. Il che, a sua volta, comporta (in ulteriore specificazione dell'assetto verbale della scrittura) l'introduzione – pur tra tanto vocabolario culto e ora irrimediabilmente desueto e *fané* – di movenze, fraseologie e scatti del parlato o, ancora più semplicemente, della “lingua di tutti” (e qui, nel nostro schema, si tocca il quarto livello). Sono fenomeni in gran parte già censiti dai più sensibili interpreti dello stile di Gozzano (penso in particolare a Gian Luigi

Beccaria e a Elena Salibra e ad altri che hanno illustrato tali aspetti anche in queste giornate di Convegno).

Per tali ragioni ci si limita ad una campionatura minima: espressioni come «invocando a gran voce tutti i Santi» p. 54, «tu fai lo stesso gioco» p. 66, «i tuoi pasticci andati» p. 67 nel senso di ‘andati a male’, «penso ai casi miei» p. 142, «E costa!» a chiudere il verso «Pagai le spese del viaggio» p. 341; i colloquialismi più formali «se permette» p. 112 e «premunirsi / coi debiti riguardi» p. 68; l’onnipresenza della parola-sostanza «cosa» e del correlativo maschile «coso» sino al citatissimo caso di autodefinizione dell’io attestato in *Nemesi* p. 68; la sprezzatura stilistica operata dalla ripetizione del generico verbo «fare» in «Che cosa t’ho fatto / di male per farmi così?» p. 72; «Ecco» presentativo (alle pp. 84, 88, 141); frasi foderate come «Non fu l’Amore, no» seguita da *correctio* (a p. 99) e, sempre sul medesimo tema, frasi nominali iterate del tipo «Amore no! Amore no!» p. 107 o, in forma interrogativa, «Tu? Grazia? la bambina?» p. 88; le esclamazioni «Dà! Dà!» p. 9, «Aiuto!» p. 10, «Che vergogna!» p. 95; il monofrasale «Certo» p. 70; i segnali discorsivi come «Vede...» p. 89 ad aprire un vuoto discorsivo o i tanti costrutti interrotti (pp. 134, 196), alternati a brusche tematizzazioni («E la dote... la dote è poca, poca» p. 149); la formula «ma, scusa» non in un dialogo ma nell’allocuzione al Tempo svolta in *Nemesi* p. 67. Sino ad arrivare a quel capolavoro di disgregati monconi di battute, in un alternarsi di turni dialogici che farebbero la gioia dei pragmatolinguisti, realizzato da Gozzano ne *L’amica di nonna Speranza* (ad esempio a p. 160).

Una serie di moduli e tratti linguistici di marca parlata che controbilancia, minandoli con sottile perfidia, i cascami lessicali e morfologici della tradizione letteraria e che s’inscrive, in buona sostanza, nell’alveo delle pervasive modalità interrogativa ed esclamativa, presenti ad apertura di pagina. Vere cornici vocali – ora in falsetto ora patemiche – della poesia, che fanno assumere a quest’ultima (come notava, in un famoso saggio del 1970, Émile Benveniste) una spiccata tonalità d’enunciazione, un effetto di “lingua viva”, anche se poi qui sempre ibrida in quanto echeggiante tra i gessosi fantasmi della scrittura iperscritta del passato o tra i polverosi tendaggi di una recita melodrammatica tenuta da mezzosoprani o contralti arrocchite.

Ma il repertorio dei dati ascrivibili – sul filo della drammatizzazione del testo – al dominio dell’oralità non si esaurisce qui. E tocca anche aspetti, per certi versi, eccentrici alle pure e semplici funzioni comunicative e a fondamento “arbitrario” o convenzionale del linguaggio. Come i nomi propri di persona con la loro funzione di etichetta tesa ad identificare un individuo rispetto a tutti gli altri e il cui valore referenziale specifico li sottrae alle categorie generali del nome comune, sia dal punto di vista morfologico che sintattico. Hanno insomma un

comportamento autonomo rispetto agli altri segni linguistici. Forse più degli specialisti del linguaggio, torna utile la riflessione di un filosofo. Ci riferiamo ad Emmanuel Lévinas e a queste sue parole: «I nomi di persona, il cui *dire* significa un volto – i nomi propri in mezzo a tutti questi nomi e luoghi comuni – non resistono forse alla dissoluzione del senso e non ci aiutano a parlare? Non permettono forse di presentire, al di là delle parole in perdizione, la fine di una certa *intelligibilità*, ma l'alba d'un'altra?». E «fine» e «alba» sono due termini che vanno tenuti a mente per il fine del nostro discorso e che si ripresenteranno, sotto altra forma, alla sua conclusione.

Ora, è ben nota la passione gozzaniana per i nomi propri, di persona ma anche di luogo, segnalata sia dalla loro alta frequenza sia dai vari processi, per certi versi ancipiti, a cui sono sottoposti: ora il gioco sul proprio nome abbassato a nome comune di «cosa» (ad esempio «vive tra il Tutto e il Niente / questa cosa vivente / detta guidogozzano!» p. 7) ora la tensione a vederli come figure dettate da un meccanismo generativo che li rende “necessari” e consustanziali alle proprietà del personaggio: il nome come *consequentia rerum* ne *L'amica di nonna Speranza*: «Carlotta! nome non fine, ma dolce che come l'essenze / resusciti le diligenze, lo scialle, le crinoline...» p. 163, accompagnato, a sua volta, dall'esercizio dell'*interpretatio nominis*. Così ne *L'ipotesi*: «Sposare vorremmo [...] quella che [...] vive secondo il suo nome: // un nome che è come uno scrigno di cose semplici e buone, / che è come un lavacro benigno di canfora spigo sapone... // un nome così disadorno e bello che il cuore ne trema; / il candido nome che un giorno vorrò celebrare in poema, // il fresco nome innocente come un ruscello che va: / Felicità! Oh! Veramente Felicità! ... Felicità...» p. 331.

Nel medesimo quadro di fenomeni eccentrici alla lingua a puri fini strumentali e comunicativi e pure – fatta salva l'eccezione pascoliana – alla tradizione lirica, rientra pure il subisso delle interiezioni: in Gozzano è tutto un «oh!» e un «ah!» o un «ohimè!» e un «mah!». Fare un discorso attendibile su questo particolare aspetto linguistico porterebbe via troppo tempo, considerando anche l'importante cambio di prospettiva intervenuto a proposito delle interiezioni nel transito dalla linguistica tedesca dell'Ottocento alla ben diversa visione del fenomeno propria di studi più recenti. E sacrificherebbe la considerazione di altri tratti della lingua gozzaniana. Come il particolare spazio concesso a quello strano fenomeno della trascrizione alfabetica delle date, stante la dichiarata propensione dell'autore per questo vizzo: «Adoro le date. Le date: incanto che non so dire, / ma pur che da molto passate o molto di là da venire» p. 332 (esempi se ne trovano alle pp. 153, 156, 164 e nella stessa *L'ipotesi* da cui è tratta la dichiarazione citata). Oppure il gusto per le onomatopее (come a p. 100), per la mimesi dello smozzicarsi della voce («Non mi ten... ga mai più... tali dis...

corsi!» dice la signorina Felicita, p. 146) e per la sillabazione della parola («Co-co-tte» nell'omonima poesia, p. 167).

Una testualità che, tendendo ad imitare il farsi della parola e della lingua, apparenta la poesia gozzaniana a generi discorsivi laterali alla scrittura lirica: il folclore, le favole, le filastrocche, i canti popolari, i proverbi. Un'attenzione per forme espressive ampiamente testimoniata dalla produzione gozzaniana (basta pensare alle sue fiabe) e di cui si trovano esempi anche nei testi poetici (in particolare nella *Via del rifugio*). Questo ci mette sulla strada di quello che è per noi oggi – consapevoli del personalissimo, e quasi privato, parere qui espresso – l'aspetto più affascinante della sua poesia: il punto centrale dei vari cerchi concentrici in principio delineati e, insieme, il suo aspetto, per così dire, geologico. Confortati, in questo, dalla similitudine del geologo usata da Gozzano, nella prosa *Torino d'altri tempi* (contenuta ne *L'altare del passato*), per dar conto dell'improvvisa riscoperta di una canzone popolare. Ecco il brano in questione: «Ma come? Si canta dunque ancora sui nostri colli torinesi *La bela madamin*, la canzone di Carolina di Savoia? Avevo dovuto occuparmene per certi studi di *folklore* subalpino, la conoscevo attraverso le versioni del Nigra, ma la credevo un fossile ormai della letteratura popolare e gioisco ascoltandola, sorpreso come il geologo che si veda ad un tratto dinnanzi viva e fresca nella luce del sole la bella specie creduta estinta» p. 103. Da questa sensibilità e da questa postazione prospettica nascono la ricerca della «voce delle cose prime» (ne *L'analfabeta*, p. 15), la risalita a «quell'origine prima» di cui parla nella prosa *I sandali della diva* p. 29, e ancora la pulsione ad affidarsi alle «cose più semplici» (come ne *L'ipotesi* p. 335), a «rifugiarsi / in poche forme prime» nelle *Farfalle* p. 211 e nei «paesi della favola / sopravvissuti al tempo delle origini» p. 246, ad interrogarsi sul «primo perché» del «visibile parlare» dello spirito p. 261 (con mosaico di tessere dantesche), e, in fondo – un elemento che non piaceva a Sanguineti – a consegnarsi alla natura e al suo sostrato biologico.

Parlare di Gozzano – un poeta così ricco di citazioni, riscritture, rielaborazioni di materiali altrui, ipotesti, intarsi della tradizione – come di un autore animato da questa tensione “geologica”, può apparire paradossale o incongruo. Ma bisogna intendersi perché se di geologia si tratta, è, come sempre, una geologia complessa e a più strati: a faglie trascorrenti l'una sull'altra e con improvvise eruzioni ed emersioni di quella sotterranea su quella che più facilmente – lo strato colto e in superficie – si lascia afferrare dai critici in cartografica descrizione intertestuale.

Ma più che fare tanti discorsi, è meglio prestare attenzione ai dati della testualità. La quale, come si sa da tempo, è ossessivamente e ipnoticamente iterativa. Una vera tipologia dell'insistenza che si dirama in più forme e figure,

condivise – basta rimandare agli studi di Jakobson sul raddoppiamento e sulla parentela tra poesia, mito e linguaggio ordinario – da cantilene, racconti popolari, invocazioni (il «Miserere, miserere» a p. 128), scongiuri, narrazioni orali e, non dimentichiamolo, dalla più effusiva conversazione quotidiana. Di queste plurime forme dell'iterazione, ben studiate dai critici di Gozzano, ne scegliamo solo una, però più importante di altre per la sua funzione di legatura testuale. S'incontrano ripetutamente nella poesia gozzaniana schemi come i seguenti: «E l'avvocato è qui: che pensa a te. // Pensa i bei giorni d'un autunno addietro» p. 130, «Talora – già la mensa era imbandita – / mi trattenevi a cena. Era una cena / d'altri tempi, col gatto e la falena / e la stoviglia semplice e fiorita» p. 135, «Meglio fuggire dalla guerra atroce / del piacere, dell'oro, dell'alloro... // L'alloro... Oh! Bimbo semplice che fui, / dal cuore in mano e dalla fronte alta! / Oggi l'alloro è premio di colui / che tra clangor di buccine s'esalta» p. 142, «Sono felice. La mia vita è tanto / pari al mio sogno: il sogno che non varia» p. 185. Si tratta sì dello schema ben noto alla retorica classica da Quintiliano in giù dell'anadiplosi, con il suo procedere per scalini. Ma si tratta pure, nel "sistema" della produzione gozzaniana e dei suoi tic compositivi, dell'affiorare di un modulo proprio delle narrazioni e, semplicemente, dello strutturarsi dell'informazione in lingue diverse. In proposito definitive ancor oggi le parole di Giorgio Raimondo Cardona che, nel 1976, parlava di un «filo del discorso che sembra avanzare non in maniera lineare bensì, per così dire, elicoidale: ogni proposizione conferma in parte l'informazione portata dalla frase precedente e porta un frammento di informazione nuova»; e che poi, nel 1983, riformulava tale procedimento, comune ai prodotti linguistici delle più diverse culture anche d'interesse etnografico, con il termine di «epicicloidale».

Da qui – da questa arte verbale che è prova concreta del principio linguistico-poetico del parallelismo – anche procedimenti iterativi più sottili e più sottili giochi fonici che fanno della scrittura lirica – è Gozzano che parla in una lettera ad Amalia Guglielminetti dell'undici marzo 1909 – una forma dell'«arte maga della poesia». Non si spiegherebbero altrimenti accumuli fonici quasi incantatori come «Belli i belli occhi della bellezza ancora / d'un fiore che disfiore» p. 91, oppure quella che potrebbe sembrare un'inutile ridondanza o addirittura una zeppa come «i fichi / incisi dai beccafichi» p. 357 o il gioco delle liquide con complicazione anagrammatica di due versi come «d'un batter d'ali ignote, come seguita a lato / da un non so che d'alato volgente con le ruote» p. 93.

Ma un caso solo è più eloquente di tanti esempi. Un caso però emblematico perché mette a contatto le due faglie della geologia germinativa della scrittura gozzaniana. È un verso soltanto, dalla *Signorina Felicità*: «Vedevo questa vita che m'avanza» p. 137. Qui sulla trama intertestuale della citazione petrarchesca

(addirittura doppia: «ben temo il viver breve che m'avanza» e «A quel poco di viver che m'avanza», *R. V.F.*, CLXVIII, 14 e CCCLXV, 12) s'interviene con l'inserzione in capo di verso del verbo «vedevo» e, poi, del dimostrativo «questa» e del sostantivo «vita» al posto dell'infinito del verbo. Tutti a rafforzare l'iterazione fonica della labio-velare /v/ e della dentale /t/. La tradizione e la sua scansione in una nuova partitura: il massimo della citazione che veicola il massimo del ribadimento iterativo, della ricerca dell'origine. Quasi una lallazione. Petrarca ridotto a *infans* che fa i suoi primi passi sulla strada del linguaggio. Verso quel fondamento della somiglianza che, se da un lato agisce da “rima generalizzata” esercitando «sulle parole contigue una forza di attrazione» e comunicando loro «una prodigiosa gravitazione» (Gilles Deleuze), dall'altro, è primaria – e ben lo sapeva già Aristotele – fonte di piacere; quella fonte che Freud identificò in una coazione biologica primordiale presente nell'uomo fin dalla nascita con la lallazione, appunto.

Per questo e per la nota attenzione dell'autore alle forme prime e per tanto altro, ci piace vedere l'esperienza poetica di Gozzano come, parafrasando un suo titolo, un cammino “verso la cuna del linguaggio”. Là dove la parola nasce e muore. L'«alba» e la «fine» con le parole di Lévinas. Inoltre, se alla lezione consegnataci da *Il farsi e il disfarsi del linguaggio* di Jakobson, sovrapponiamo l'insegnamento di Spitzer per cui, a voler trovare il significato di una parola, bisogna cercarne l'etimologia, risulta che «cuna» nasce dalla radice indeuropea **kei-* ‘giacere’ (e, in genere, espressione di situazioni di permanenza); da cui si hanno in greco i verbi *κεῖμαι*: ‘giacere’ e *κοιμάω*: ‘affiancare, accostare, adagiare’. E *κοιμητήριον*: ‘dormitorio’ e poi il latino tardo *coemeterium* e l'italiano *cimitero* nel suo usuale significato. Insomma, leopardianamente, culla e tomba nascono dallo stesso ceppo linguistico. E lo stesso vale sul piano del linguaggio. La messa in scena del germinare della parola attraverso le sue serie ripetitive e le sue concatenazioni foniche e del suo smorire in frantumarsi di nuclei sonori, in rilevarsi e dissolversi di sillabe, in prodursi d'effetti d'eco, è per noi – testi alla mano – un'eredità non da poco lasciataci da quel «coso con due gambe / detto guidogozzano».⁹

⁹ Le poesie di Gozzano si citano, per scelta puramente affettiva, da G. Gozzano, *Poesie*. Revisione testuale, introduzione e commento di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973. Il saggio di Benveniste del 1970 è *L'apparato formale dell'enunciazione*, in É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale II*, Milano, il Saggiatore, 1985 [1974], pp. 96-106. Il brano di Lévinas è tratto da E. Lévinas, *Nomi propri*, Casale Monferrato, Marietti, 1984 [1976], p. 4. In generale, sul genere della filastrocca, definito un «etnotesto», si trovano indicazioni importanti in M. Alinei, *Le origini linguistiche e antropologiche della filastrocca*, in «Quaderni di semantica», XXX, 2, 2009, pp. 263-290. Il passo di *Torino d'altri tempi*, al

GIAN LUIGI BECCARIA

Enrico Testa parlava di strati geologici. Ce ne sono molti. Per esempio, penso alle *Farfalle*, di cui sono un appassionato lettore. Di questo trattato manieristico continuo ad ammirare la sapienza descrittiva, il fatto che il testo poetico diventi una sorta di trattato scientifico barocco che osserva e descrive “meraviglie”, ma senza la ricchezza barocca dannunziana, con quelle tipiche similitudini a cascata, amplificazioni sontuose: tende invece al rigore scientifico della descrizione precisa, dal nitore neoclassico e parnassiano. Ma sono anche versi del mistero e della perplessità, se è vero che il tema centrale nelle *Farfalle* è quello del morire e del rinascere.

Pusterla mi ha messo sulla strada di una nuova domanda, quando parlava del “dialogo” («Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna. / Sicuro! Alla corte di Vienna! Sicuro... sicuro... sicuro...»). Gozzano è maestro del dialogo, costruisce un raffinatissimo proseggiare in versi tenuti su da una fitta intertestualità, versi marcati, precisi, e ad un tempo colmi di intermissioni, rotture. Le rime incrociate esaltano una sapiente tecnica di incastri del discorso diretto, con le sue ridondanze e sospensioni. I pezzi di parlato banale sono con esattezza riplasmati, i doppi novenari o i doppi settenari sono ricostruiti con ritmo rigoroso, esatte risposdenze («“Tu? Grazie? la bambina?” – “Mi riconosce ancora?” / “Ma certo!” E la Signora baciò la Signorina»). Anziché rifuggire la cadenza, Gozzano esalta l’orecchiabile, il ritmo e la parola riconoscibile. Si capisce ora bene quello che ha detto prima Pusterla, il fascino che Gozzano ha esercitato su di lui giovane. In Gozzano non rileviamo mai versi stracciati e rattoppati, come già era successo nel primo Novecento (si pensi a Govoni). Gozzano sforna versi perfetti (ce lo ha mostrato Enrico Testa). In Gozzano le istituzioni poetiche non vengono inquinate, anzi, sono evidenziate nella loro inerzia, il verso nasce marcato e colmo insieme di rotture, le moven-

pari di quello poi citato da *I sandali della diva*, provengono dall’edizione G. Gozzano, *L’altare del passato*, Firenze, Passigli Editori, 1996 [1917]. I libri di Roman Jakobson a cui si fa qui riferimento sono, nell’ordine: R. Jakobson, *Magia della parola*. A cura di Krjstjna Pomorska, Laterza, Roma-Bari 1980 [1980], in particolare pp. 100-102; R. Jakobson e L.R. Waugh, *La forma fonica della lingua*. Introduzione di Cesare Segre, Milano, il Saggiatore, 1984 [1979], in particolare pp. 209-248; R. Jakobson, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1971 [1944]. I lavori di Giorgio Raimondo Cardona cui si fa cenno sono, rispettivamente, il volume *Introduzione all’etnolinguistica*. Introduzione di Marco Mancini, Torino, Utet, 2006 [1976], citazione dalle pp. 199-200; e il saggio *Culture dell’oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana Einaudi*. Diretta da Alberto Asor Rosa, vol. II, Torino, Einaudi, 1983, pp. 25-101 (il punto in questione è a p. 40). La citazione di Gilles Deleuze proviene da G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Bologna, il Mulino, 1971 [1968], p. 42.

ze parlate cadono non in ritmi slabbrati ma entro strutture metriche sostenute senz'essere sontuose; ad ogni abbassamento prosastico corrispondono innalzamenti, contropinte verso l'alto. Mi rivolgo ora a Fo: secondo lei, questo gioco di spinte verso il basso e continue contropinte verso l'alto sono ancora un carattere della poesia oggi, questo alternarsi voglio dire di movimento ora lento e solenne contrapposto alla velocità del canto, del melodramma?

ALESSANDRO FO

Dopo avere sollecitato i poeti qui presenti questa sera a cercare di chiarire se Gozzano abbia avuto o meno importanza nella loro formazione, e in caso positivo quale, il nostro moderatore, prof. Beccaria, ci chiede se riteniamo ancora sempre di attualità la dialettica fra “alto” e “basso” che spesso viene a connotare la poesia gozzaniana, e se ci sembri ancora un percorso vitale, per noi personalmente e per altri poeti che conosciamo.

Per quanto mi riguarda, la risposta è positiva. Il primo esempio che mi viene in mente è la poesia *El portava i scarp del tenis*, che non è il testo dell'omonima canzone di Jannacci, pur se con un'allusività a basso costo ne recupera il titolo. Anche questa poesia (oggi nel mio *Corpuscolo*, uscito da Einaudi nel 2004) era in origine scritta per *Le cose parlano*; e quella raccolta, che ormai non credo verrà più alla luce così com'era stata pensata, girava tutta attorno a un'ideaguida cui già accennavo: e cioè che le cose, nella loro vita defilata, se osservate attentamente, possono talora lasciar trasparire un improvviso significato, un improvviso vettore del mondo. Idea forse di per sé non troppo originale, ma la scommessa era poi tutta nella decifrazione di questo linguaggio delle cose, affidata ai singoli testi. Nel caso della poesia in questione, abbiamo a che fare con un paio di scarpe, che seducono vanamente in un'incantevole sera d'estate un professore che non se le può permettere: si consolerà con il fatto che erano comunque già vendute e destinate, per ironia (della sorte), a un fortunato cliente di Crema, città così vicina alla di lui residenza Cremona.

Richiamo questa poesia anche per sottolineare come la spinta a coltivare la tecnica, ricevuta da Gozzano, sia perdurata come «possesso perenne» in un fedele seguace anche dopo la fase più immediatamente gozzaniana. Forse anzi radicalizzandosi, perché ho sentito l'istanza crescente di una disciplina più rigorosa, e la provocazione al riuso che mi veniva da forme arcaiche, come la ballata, il madrigale e addirittura – come qui – la canzone sestina. Direi che il taglio giocoso e ironico di questo componimento scaturisce anche dal conflitto fra una struttura d'alta aulicità e il livello che si potrebbe propriamente dire “pedestre”

tanto del tema quanto delle parole-rima su cui s'incammina («scarpe», «passi», «prezzo», «lire», «paese» – e, di fronte, «vita»). In questo senso si attua così un gioco tipicamente gozzaniano, se è vero che Gozzano, come scrisse Montale nel 1951 (*Gozzano dopo trent'anni*, qui citato – con Lenzini p. 98 – dal suo *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1974, pp. 57-58), è stato il primo poeta «che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico», imperniando tutta la sua poesia «sullo *choc* che nasce fra una materia psicologicamente povera, frusta, apparentemente adatta ai soli toni minori, e una sostanza verbale ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé»:

El portava i scarp del tenis

Il profesùr vide un paio di scarpe
passeggiando una sera in un paese
nella giornata ch'è metà dei passi
della stagione estiva e di sua vita.
Col cuore in ansia vagliò fra sé il prezzo:
la qualità; e le sue poche lire.

«Centocinquanta, è il prezzo, mila lire».
Ma gli apparivan, le splendide scarpe,
perfette: sì da non avere in prezzo
nevi né guazzi d'inverno al paese
dove la sorte gli assegnò sua vita
(e, qualche volta, tentare alti passi).

Parla un amico, e gli dice: «Non passi
senza profitto l'occasione; le lire
che ti pretende il costo della vita
sono *investite* nelle belle scarpe».
Poi mostra che l'artista di paese
ha adibito un cuoio di gran prezzo;

e come – e come ciò non abbia prezzo –
la doppia cucitura a mano passi
la suola *Olympic* di Trento, paese
di piogge e nevi non da poche lire,
sì che la guardia ch'è sotto le scarpe
sia in prima linea a campare la vita.

E il profesùr ripensò la sua vita:
il giorno dopo giorno; ed il suo prezzo;

la gran necessità di quelle scarpe;
e però anche di non fare passi
più lunghi delle corte gambe-lire,
già sulla via del ritorno al paese

dei guasti all'automobile, al paese
delle bollette, dell'affitto alla vita.
Ma cosa sono la vita, le lire!
Vogliamo un bene? e paghiamone il prezzo!
«La buona idea – disse l'artista – passi:
son destinate già a Crema, le scarpe».

Andrete accanto al mio paese, scarpe,
breve cometa a mia vita; le lire,
doppiato il prezzo, terranno altri passi.

Ho riflettuto anche alle voci poetiche attuali che più mi sono familiari – esclusi i presenti, naturalmente, che è giusto indichino loro stessi se da questo punto di vista trovino che Gozzano abbia contato qualcosa per loro. E mi sembra che, anche dal punto di vista su cui il professor Beccaria ha ora richiamato l'attenzione, perduri una certa vitalità di quel modello. Sono tanti i nomi che mi sono appuntato. Alcuni sono fra i poeti più noti, celebrati e canonizzati, come Giudici, come lo stesso Magrelli che, anche nell'ultima raccolta, *Il sangue amaro* (Einaudi, 2014), flirta molto con la dimensione bassa, la dimensione del quotidiano in tutte le sue più svariate modulazioni. Ma riscontro questo tipo di approccio in molti altri poeti anche di assai differente ispirazione. Faccio qualche nome: Fabio Ciriachi, Giuseppe Grattacaso, Annaelisa De Gregorio, Clara Monterossi, Fiorenza Mormile. Trovo che anche un poeta abbastanza eslege come Luigi Socci, nelle sue sperimentazioni un po' provocatorie, conservi un retaggio di questa oscillazione fra alto e basso che è un po' un *imprinting* che Gozzano dà a una linea della poesia italiana. E ancora Vivian Lamarque, Giovanni Orelli, Ennio Cavalli, Gianfranco Maretti Tregiardini, Fornaretto Vieri di Firenze (autore fra l'altro di un suggestivo e penetrante saggio su *Metamorfosi e nostalgia dell'altrove nella poesia di Gozzano*, in «Studi italiani», XVIII, 1, 2006, pp. 51-72), Claudio Pasi, poeta emiliano defilato, molto vicino all'operazione gozzaniana di recupero del passato, anche minimo, in una veste formale elegante e cristallizzata.

Tornando un momento alla canzone sestina sulle scarpe, vi compaiono alcune voci raccolte dall'esterno, frammenti di un «“discorso altrui” storicizzato, calato nel monologo soggettivo», secondo le parole con cui Lenzini fissa un fondamentale procedimento di Gozzano (pp. 20, 34 e sgg.). Anche questo è un

aspetto di cui ho sempre sentito il fascino. E anzi direi che nei miei primi passi muovevo da una radicalizzazione estrema di questo principio, che apre la poesia ai materiali spontaneamente offerti dalla vita. Non senza incontrare qualche critica, ho addirittura preteso di spacciare come poesie materiali bruti, come epigrafi funerarie, testamenti medievali, petizioni inoltrate (o anche solo progettate), una perizia condominiale, perfino l'*incipit* di un saggio di archeologia o addirittura una tracotante e folle circolare di un preside cremonese (per la verità le circolari “ri-poetate” furono due, ma una è rimasta inedita). Qualcosa di questi materiali è nella già citata silloge *A ricordo del grande Bologna*.

Meno “brutalmente”, e con un maggior compasso di rielaborazione artistica, si lasciano riassorbire alle liriche le conversazioni, le voci colte per caso, rivelatrici sia nella tenerezza che nell'imprecazione. Ma in fondo il principio è lo stesso, e non escludo che anche questo amore per i dati esterni concreti e in apparenza refrattari al cosmo lirico si sia in me per lo meno consolidato sotto la pressione dell'esempio gozzaniano.

Oggetti, cataloghi di oggetti e loro fascino: un campo che anch'io ho coltivato e in cui il nome di Gozzano affiora spontaneo. Lenzini (p. 113) ricorda un'osservazione interessante di Luigi Baldacci (*Le idee correnti*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 142) in cui l'oggetto di Gozzano è presentato come «segno archeologico di una vita sociale», essenzialmente passato, chiuso nella sua lontananza, mentre ad esempio in Montale «l'oggetto [...] svolge sempre una funzione, per così dire, d'attualità: è presente, concreto, appartiene alla trama di relazioni esistenziali del poeta: è un'ammonizione rivolta al futuro, non un relitto del passato».

Se, prescindendo da un allineamento con le grandi figure che le occasionano, mi fosse lecito applicare per un momento queste categorie anche alle mie composizioni, mi troverei per una volta in deriva rispetto a Gozzano e alla sua nostalgia archeologica. Fatto salvo il concetto di “ammonizione”, che mi è estraneo, sarei incline a tentare una poesia dell'oggetto per quello che riesce a approfondire nel presente. In un presente sentito non come da Gozzano, secondo scrive Lenzini (p. 21), quale «tempo del disincanto», ma quale tempo in cui si coglie l'accensione dell'oggetto (o anche dell'evento, o del dialogo) a potenzialità poetica, a novità incisiva e rilevante. Infatti tendo ad avere della poesia l'idea che – pur essendo simultaneamente “tante cose” – consista essenzialmente nello svelamento di una piega nascosta della vita delle persone con i loro pensieri e le loro conversazioni (e allora è fatalmente un che di “sentimentale”); della vita delle cose o della dinamica degli eventi (e così propende naturalmente al farsi ora simbolica ora narrativa). Uno svelamento che mi piace definire in certo qual modo “araldico”, se si pone mente alla ineludibile esigenza di un assetto formale che sia la naturale trasposizione, sul piano dell'espressione, dell'eccezionalità di

quel momento intuitivo, di quel momento – se si vuol dire altrimenti – di ispirazione.

In questa direzione mi sento uscire dall'area gozzaniana del disincanto e dell'indifferenza. Addirittura, per segnalare in termini ancora più immediati la distanza, arrivo a perseguire qualcosa che oggi sembra quasi ancor più “marziano” del gozzanismo, come la poesia d'amore.

Chiudo su un altro punto importante che è stato già evocato. E cioè il tentativo che Gozzano ha fatto – da alcuni un poco spregiato – di rendersi agevolmente leggibile. Un'altra direzione interessante in cui si muove il libro di Lenzini è quella dell'esplorazione dell'atteggiamento di Gozzano verso il pubblico (atteggiamento spesso “manageriale”, a quanto risulta da queste pagine) e viceversa. Tema tanto più accattivante in quanto, come sottolineava Lenzini (a p. 131), almeno all'altezza del 1992, «purtroppo l'attenzione al rapporto autore-destinatario, di cui le tanto citate forme – come del resto la lingua – sono pure un veicolo, non caratterizza la critica gozzaniana; anzi». Gozzano mirò a collocarsi in quella che Lenzini (alle pp. 66 e sgg.) chiama una «zona ibrida, al confine di tradizioni diverse» e a trovare una soluzione di compromesso fra alambicchi e “veleni” dell'arte, e immediata fruibilità da parte di un pubblico vasto. Un po' quello che – ricorda Lenzini – Montale chiamò un entrare «nel pubblico con le mani in tasca».

Al di fuori di ogni discorso storico-culturale e di ogni debita considerazione per le avanguardie, mi chiedo se sia poi così eretico contemplare nel proprio orizzonte di scrittura un livello di accessibilità minimale, a uso di chi cerca ancora nella poesia innanzitutto un dato emotivo immediatamente comprensibile – pur nel suo assetto araldico. E di conseguenza mi chiedo anche se sia poi così eretica la posizione che cercò istintivamente Gozzano.

Negandosi, per intellettualismo, talvolta a una fruibilità piana, ma assai più spesso proprio alla elementare comprensione, si è poi davvero in diritto di lamentarsi delle pessime condizioni in cui versa la circolazione della poesia, di quello che comunemente si definisce il suo mercato?

Da Marziano Guglielminetti, *La “scuola dell'ironia”. Gozzano e i vicini* (Firenze, Olschki, 1984, p. 23), Lenzini riporta a p. 63 un passo di una recensione di Gozzano al libro di versi *Un giorno* del suo amico Carlo Vallini (1907; libro ora ristampato, insieme a *La rinunzia*, da San Marco dei Giustiniani nella collana «La biblioteca ritrovata»). In questa recensione Gozzano scrive:

la classicità rude del Carducci, l'erudizione alessandrina del D'Annunzio, le minuzie glottologiche e ornitologiche del Pascoli hanno, da un ventennio, allontanato dalla poesia la curiosità popolare. Ogni nuova opera, anche dei massimi, ottiene, quando l'ottiene, un successo letterario esteso soltanto ai vari cenacoli, e

all'infuori di questo c'è il vuoto, l'indifferenza assoluta di quelli che non vogliono rompersi la testa in difficoltà incomprensibili, e che per questo hanno fermati i loro entusiasmi venticinque anni fa, alle liriche di Lorenzo Stecchetti.

Queste parole si potrebbero con pochi ritocchi adattare alla situazione presente e, a costo di sembrare un banale sostenitore del buon senso contro le ragioni dell'arte iniziatica e sofisticata, mi chiedo se non debbano invitarci a una rivalutazione delle idee di Gozzano in proposito, a un attento ripensamento del suo *understatement*, forse – arriverei a dire un po' provocatoriamente – di questa sua specifica lezione.

GIAN LUIGI BECCARIA

Tornando al discorso della canzone, diciamo che la canzone del Novecento ha esaltato, comunque rilevato, soprattutto attraverso la rima, parole che a un certo punto sono diventate – avrebbe detto Gozzano – nauseose (le tronche, *amor*, *dolor*, *cuor* e così via). Il Novecento poetico invece, anche se non tutto, ha conosciuto il pudore, il timore comunque di queste grandi e semplici parole, *amore*, *dolore*, *cuore*, proprio quelle che molto spesso Gozzano ha esibito: «Perché non tenteremo la fortuna / d'un bel sonetto biascicante in ore / e dove il core rimi con amore / e dove luna rimi con laguna?». Certo, lo fa sempre con un sottile gioco di autoironia: esalta/inquina le istituzioni poetiche, come se del formulario consueto assaporasse il disfacimento. Rivisita compiaciuto e partecipe il repertorio della nostra tradizione lirica, ma un senso di fatalità e di stanchezza di fronte a una lingua aulica lo pervade: ne ama la sontuosa nobiltà e nello stesso tempo se ne distacca, la rovescia. Che cosa è rimasto – mi rivolgo a Fiori – nella sua poesia di questo amore e insieme rottura col passato?

UMBERTO FIORI

Il primo che mi viene in mente, se penso ai dialoghi di Gozzano, è Sereni (che su Gozzano, tra l'altro, si è laureato): anche in Sereni il dialogato è una caratteristica centrale (penso soprattutto a *Gli strumenti umani*). Poi anche Milo De Angelis; e ne potremmo nominare altri. In Sereni, come in Gozzano, avverto anche una sorta di inibizione implicita, che è una cosa che mi interessa molto. Si potrebbe scrivere qualcosa su quella che potremmo chiamare la “situazione” di Gozzano. Valéry ha scritto un famoso saggio sulla “situazione” di

Baudelaire. Un poeta si trova sempre in una condizione, all'interno di un dato contesto letterario, che gli chiede di decidere che cosa può dire, che voce ha, che cosa si può permettere di dire; Gozzano ha dato una risposta molto netta, molto precisa; io sento tantissimo il limite che lui si è fissato. Perché veramente è come se ci fosse una proibizione, no, un'inibizione, a parlare di certe cose, in un certo modo. È una questione che lui si è posto – mi pare – molto seriamente. Corazzini, per esempio, ha giocato tutto come uno scherzo, seppure uno scherzo patetico-drammatico, se vogliamo. Gozzano invece la sua "situazione" l'ha meditata in profondità, e non soltanto esteticamente. Doveva confrontarsi con D'Annunzio, come Baudelaire con Hugo. Ma non è solo questo. In poesia, ci sono certe cose che uno può dire, e altre che non può dire. La poesia – questo sento io – nasce da un limite, dall'assunzione di un limite: chi non lo accetta diventa un letterato, un versificatore, magari anche un buon facitore di versi, con degli splendidi riferimenti letterari, con un grande spessore linguistico, e tutto questo che vogliamo; ma la poesia, secondo me, è nel destino che uno accetta, nella voce che accetta di avere, anzi di *essere*. Gozzano è ammirevole anche tecnicamente, culturalmente, ma io lo sento e lo apprezzo soprattutto come un poeta *autentico*, cioè uno che ha giocato la sua scommessa fino in fondo, accettando anche di perdere qualcosa, ma dicendo solo quello che *lui* poteva dire.

GIAN LUIGI BECCARIA

Anch'io, come Fiori, penso che Gozzano sia un poeta autentico, nel senso che – lo abbiamo ripetuto più volte – ha contaminato il parlato con il sublime, ha fatto convivere il diffuso con il compatto e l'orchestrato, come mostrava prima Testa negli esempi che ha commentato. E non a caso è tornato il nome di Vittorio Sereni, con il suo tipico contrappunto, che in Gozzano c'è già, vale a dire la messa a terra della tensione lirica, che però è sempre percorsa a guizzi da continue tensioni verso l'alto: come se fosse prevalsa oggi la linea che pur muove da Gozzano, la linea Sereni.

Sarebbe molto interessante poter continuare, ma l'ora è tarda. Chiudiamo ricordando quello che Lonardi ha detto introducendo il Convegno: sentiamo ancora oggi Gozzano a noi vicino forse perché egli non si è inserito nel mondo della *grisaille* crepuscolare, che stendeva il grigio un po' su tutto, su un mondo che voleva senza colori, ma amava muoversi anche «Tra bande verdigialle d'innumeri ginestre», tra «una sostanza verbale ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé» (Montale). E sentiamo Gozzano ancora a noi vicino per quei suoi versi cesellatissimi anche quando i prelievi vengono dal dialogo banale,

quotidiano. Resta un maestro nel saper esibire, accanto ai fili d'oro della nostra tradizione, l'ovvio della lingua, sempre perizia, astuzia e malizia sorridente. L'intridere di "prosa" la linea alta della poesia, conciliare narratività, quotidianità e altezze formali, è operazione su cui ancora oggi la poesia compie le sue prove forse più convincenti.

Paolo Mauri

GOZZANO TRA CRONACA E STORIA:
L'AMICIZIA CON MARIO VUGLIANO,
GIULIO GIANELLI E GIOVANNI CENA

La seconda guerra mondiale ha giocato un brutto scherzo alle carte di Guido Gozzano. Carlo Calcaterra nell'introdurre l'edizione delle *Opere* da lui curata con Alberto De Marchi, oltre a prendere le distanze dall'edizione precedente dove non poche cose erano state fatte ad arbitrio, ricorda che la distruzione della casa editrice Garzanti avvenuta per bombardamento nell'agosto del 1943 aveva comportato la perdita di tutto il materiale gozzaniano che «di edizione in edizione era stato colà accumulato e custodito». Ma le bombe incendiarie avevano visitato – sempre a Milano – anche casa Borgese nell'ottobre del '42 e Leonardo Borgese sul «Corriere della Sera» del 30 aprile 1967 sotto il titolo *Tanti auguri da Guido Gozzano* rievocava la circostanza. Era andato a trovarlo don Vittorio Cambiaso, ricercatore delle memorie gozzaniane specie se riferite alla di lui conversione, ma al Cambiaso Leonardo Borgese non poteva però dar nulla perché non aveva, appunto, più nulla. Però, avendo visto in Tv la trasmissione di Franco Antonicelli dedicata a Gozzano (mandata in onda il 31 marzo) che aveva avuto come regista Vladi Orengo, il padre di Nico, gli era venuta voglia di rileggere *I colloqui* e qui era stato assistito dalla fortuna, perché nelle pagine del libro aveva trovato una lettera inedita di Gozzano a sua madre, Maria Borgese, che puntualmente trascrive. È una lettera del Natale 1911. Gozzano informa l'amica del suo lavoro cinematografico: tra l'altro ha fatto un documentario sulle farfalle premiato al Concorso dell'Esposizione con lire cinquemila. Deve rimandare una sua gita a Roma e si rammarica che Borgese non scriva più sulla «Stampa», ma sa di poter sempre parlare con i giudici che più ama per avere un parere. E che questo parere, aggiunge caustico, finisca sotto gli occhi «di qualche diecina di migliaia d'imbecilli» gli importa assai meno. Proprio in questi giorni (settembre 2016 ndr) Rosellina Archinto pubblica di Leonardo Borgese *Finalmente tutto finì* che contiene una lettera al padre Giuseppe Antonio dove si narrano proprio le vicissitudini della guerra e delle bombe che distrussero casa e magazzini dov'era custodito l'archivio. Nello stesso mese di ottobre del '42

un'altra casa finisce sotto le bombe, sempre a Milano: è quella di Mario Vugliano. Alberto De Marchi in un suo articolo di ricordi gozzaniani (*Guido Gozzano e il suo Piemonte*) uscito su «Stampa Sera» in data 24-25 maggio 1944 racconta le vicende del «Venerdì della Contessa» «forse», scrive De Marchi, «la prima palestra gozzaniana: ospitò nel 1904 la *Parabola dei frutti*, la *Preraffaelita* e la *Falce* escluse poi da *La Via del Rifugio*». E qui De Marchi apre una parentesi per dire:

le hai lette anche tu, Mario Vugliano, che fosti allora consigliere di rigida severità nella scelta? E quanti altri ricordi gozzaniani sono sepolti sotto le macerie della tua casa di Milano?

Forse proprio la perdita della biblioteca (si salvò un po' bruciacciata solo l'Enciclopedia Treccani) e del proprio archivio, spinse Vugliano, ma è una mia supposizione, a scrivere in quei mesi per il «Corriere» (4-5 febbraio 1943) un articolo poi molto citato, *Gozzano studente*. Vi si narra del loro primo incontro nella redazione del settimanale «Forum» diretto da Giovanni Bertinetti dove Vugliano pubblicava poesie oltre a fare da redattore e anche un po' da direttore e dove avrebbe pubblicato a puntate il suo romanzo umoristico *Gli allegri compagni di Borgodrolo*. Le poesie furono un'esca per Gozzano che appunto cercava una sede adatta a pubblicare le proprie. Mario Vugliano veniva da Vestigné, un piccolo paese del Canavese sotto il castello di Masino. A Torino, come Gozzano, era iscritto a Legge, e frequentava poco, ma a differenza di Guido si sarebbe laureato nel 1906. Da studente squattrinato cercava di raggranellare qualche soldo con le collaborazioni. Girava per Torino con un tubo letterario, i capelli alla nazarena in parte simile, si è detto, al Rodolfo della *Bohème*. Aveva allora vent'anni, o poco più. E Guido qualche mese meno di lui. Il 7 agosto 1904 «Forum» pubblica una lirica di Vugliano, *Le passeggiate*, avvertendo in nota: «Dal volume *Prima del sole* che sarà edito da Streglio, con disegno in copertina del pittore Felice Carena». Anche la «Riviera Ligure» nell'ottobre dello stesso anno pubblica tre sonetti di Vugliano come anticipazione del volume *Prima del sole*. È un volume che non uscì mai, come del resto anche in seguito mai Vugliano riunì in volume le sue poesie, anche se continuò a scriverne per tutta la vita. Alla fine aveva messo insieme per gli amici un fascicoletto dattiloscritto intitolato *Talvolta un nulla fa sognare assai* che è il titolo di una poesia uscita sulla «Riviera Ligure» nel marzo 1907. Proprio accompagnando alcune liriche destinate nel 1907 alla «Riviera», Vugliano accenna in una lettera alla propria *ars poetica* che, richiamandosi all'impressionismo in pittura, vuole appunto consegnare ai versi l'impressione di un momento. «Il poeta deve suggerire: dare il *leit motif*: null'altro».

Mario Vugliano, come non tutti sanno, era mio nonno materno ma nel tempo in cui lo ebbi vicino, cioè l'infanzia delle molte favole che mi raccontava creandole sul momento e l'adolescenza, non avevo attrezzature sufficienti per parlare con lui di poesia e soprattutto dei suoi remoti esordi che risalivano ai primi del secolo. Ho letto per la prima volta Gozzano intorno ai sedici anni e quella fu l'occasione per chiedergli qualcosa. Sorridendo mi regalò l'articolo *Gozzano studente*, accompagnandolo con la battuta di Missiroli che non c'è nulla di più inedito della carta stampata. Mi regalò anche il libro di Calcaterra (*Con Guido Gozzano e altri poeti*), che però lessi molto dopo, con dedica dell'autore, nel quale è compreso l'articolo apparso sulla «Cultura» nel febbraio del 1929 e subito rilanciato dalla «Fiera Letteraria» del 3 marzo nella sua *Rassegna Stampa*.

Vi si narra l'episodio in cui Vugliano alla Società di Cultura, preso in mano il manipolo di versi che Guido Gozzano gli aveva sottoposto, aveva cominciato una drastica selezione eliminando le liriche troppo dannunziane o carducciane... Il testo è troppo noto per doverlo qui ancora una volta riportare. Posso solo aggiungere, ed è la prima volta che lo dico, che le cose non andarono proprio così. La selezione ci fu, ma fu molto più discreta e avvenne nella camera della pensione in cui Vugliano, studente come ho detto fuori sede, alloggiava. Gli chiesi più tardi perché non lo avesse mai scritto, ma mi disse che siccome la sostanza era giusta non gli andava di contraddire un amico come Calcaterra. Col tempo, per quel che vale, mi sono fatto l'idea, molto probabile, che dell'avvenuta selezione qualcuno, o lo stesso Vugliano, parlasse alla Società di Cultura presente Calcaterra, che registrò la cosa e la raccontò a suo modo oltre vent'anni dopo. Nello scorso dicembre Felice Pozzo ha firmato su «Studi Piemontesi» un ricordo di Vugliano che non solo fu intimo amico di Guido fin dai loro vent'anni ma accolse *I colloqui* firmando un pezzo di non poco peso critico sulla «Perseveranza» (20 marzo 1911) dove nel frattempo era andato a lavorare. In una lettera del 15 maggio 1909, Raimondo Canavasso scrive a Giulio Gianelli:

Vugliano dunque parte. Lascia Torino e la Gazzetta per andare alla Perseveranza di Milano con 100 lire di aumento di stipendio. Domenica passata gli hanno offerto un pranzo di più di 40 coperti al Ristorante del Parco con i rappresentanti di tutta la stampa, della società di Cultura (*sic*)” ecc.

C'è una foto di Mario Vugliano con sua moglie che risale, credo, al 1909 nel parco del Valentino. La pubblicò Luciana Frassati nel suo splendido volume dedicato alla Torino primo novecentesca e «La Stampa» la riprese in copertina di una sua strenna, sempre sulla vecchia Torino, del 1987, non come foto di Vugliano, ma come foto emblematica di un'epoca. Comunque, tagliati i capelli ormai da tempo, Vugliano si era trasferito a Milano dove Guido lo andava

a trovare quando, suppongo, aveva bisogno di passare da Treves, suo nuovo editore. E come racconta Vugliano, Guido si raccomandava a mia nonna, in schietto piemontese, di preparargli una cena solo con due uova e una tazza di latte... Se si guardano gli indici della «Riviera Ligure» si trovano poesie di Gianelli, di Gozzano (dal 1909) e di Vugliano. Articoli e lettere documentano un intreccio amichevole che si estende a Cena per la parte che ebbe con la «Nuova Antologia». Trascuro qui Vallini, la cui amicizia con Guido è stata ampiamente documentata. Anche lui comunque collaborò a «Forum» e Vugliano gli dedicò dei versi.

Nel 1909 Calcaterra racconta Giulio Gianelli, la sua vita difficile e la sua tenera poesia in «Cultura Moderna» e Vugliano subito lo riprende sulla «Perseveranza» del 17 agosto con un piglio polemico nei confronti di chi lo trascura. Anche con Cena, che forse non lo pubblica sulla «Nuova Antologia» perché Gianelli scrive versi troppo belli...

Come ho documentato in due miei articoli ormai antichi che risalgono agli anni Sessanta, Gianelli andò a trovare Gozzano a Ceresole Reale nell'estate del 1907. Guido aveva da poco scoperta la sua malattia, Gianelli era da tempo afflitto dallo stesso male. Ne parlarono con pena per entrambi. E fecero amicizia, come provano le lettere che poi si scrissero. Poi Gianelli, nonostante il parere contrario di Cena, che lo avvertiva circa la difficoltà di procurarsi da vivere nella capitale, si trasferì a Roma. Gozzano, che aveva pubblicato sulla «Nuova Antologia» *La signorina Felicita*, chiede all'amico di badare che gli vengano spediti i cento estratti promessi della rivista. Come Mariarosa Masoero e Giuseppe Zaccaria hanno già documentato,¹ Gozzano riprese *L'ultima cena di don Giovanni* di Vugliano, uscita su «Forum», per scrivere *Convito* e non fu un caso isolato, visto che si ispirò a *Non era lei* di Gianelli per *L'onesto rifiuto*. Ma, mistero della poesia, *Convito* uscì sulla «Riviera Ligure» nel novembre del 1909 e Vugliano ripubblicò con una leggera variante *L'ultima cena* sempre sulla «Riviera Ligure» nel febbraio del 1910.

La trama dei debiti e crediti gozzaniani è fitta e ampiamente esplorata. Ma l'aspetto, la trama culturale più interessante è la condivisione tra giovani poeti in cerca di conferme degli stessi luoghi di incontro come la Società di Cultura o le sabatine di Arturo Graf, delle stesse sedi in cui pubblicare a partire dalle riviste effimere e spesso senza un vero programma letterario come «Forum», «il venerdì della Contessa», «Il campo», «la donna» e poi, sul piano nazionale final-

¹ Cfr. *Da Vugliano a Gozzano: per la genesi di Convito*, in «Studi Piemontesi», XII, 1983, pp. 140-143.

mente, «La Riviera Ligure» e la «Nuova Antologia». In più: sia Gozzano, che Gianelli e Vugliano scrissero anche per i bambini, collaborando a riviste come «Adolescenza» o come il «Corriere dei Piccoli». *La storia di Pipino nato vecchio e morto bambino* di Gianelli sopravvisse al suo autore, morto come si sa nel '14, e la troviamo persino tra i libri dell'infanzia di Umberto Eco. Nella *Misteriosa fiamma della regina Loana* Eco narra di aver ritrovato in solaio *L'isola del tesoro* e la *Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino*. Cena era il più anziano dei tre e Gianelli gli si rivolge all'inizio con il lei, prima di diventare un suo valido aiuto nella campagna di alfabetizzazione dell'agro romano: un vero esempio di socialismo attivo e sul campo che ancora oggi desta ammirazione. Un altro punto in comune è costituito dalla casa editrice Streglio, cui ha reso un po' di giustizia, dopo troppi giudizi sbrigativi anche del nostro compianto amico Giorgio De Rienzo, il saggio di Armando Audoli uscito su "Wuz" dell'ottobre 2002. Dieci anni prima di stampare Gozzano (*La via del rifugio*) Streglio aveva pubblicato Pastonchi e Bontempelli nonché *Madre* di Cena e poi avrebbe stampato ancora Vugliano per suggerimento di Carlo Dadone (*Gli allegri compari di Borgodrolo*) e Gianelli (*Mentre l'esilio dura* e *Intimi Vangeli*), nonché ovviamente Vallini. Streglio chiuse i battenti a Torino nel 1908 e Gozzano si orientò su Treves che pubblicò *I colloqui* ma anche il *Borgodrolo* di Vugliano nel '12. Ha già sottolineato in un saggio celebre Marziano Guglielminetti, *Gozzano recensore*, la partecipazione con cui Guido aveva letto il romanzo di Vugliano. Che resta un prodotto di quel tempo, anche se ebbe nelle due edizioni qualche fortuna. Nella copia Treves che ho io si legge in copertina «secondo migliaio». Quando Guido era ormai vicino alla fine, Vugliano non se la sentì di andarlo a trovare. Si era arruolato volontario tra gli alpini e l'idea di presentarsi all'amico morente in divisa e in piene forze gli sembrava fuori luogo. Negli anni successivi Vugliano fu assunto, primo giornalista in Italia, dalla Uri, poi Eiar e poi Rai. Gli affidarono il «Radiorario» che era il bollettino dei programmi con qualche servizio giornalistico: l'antenato del «Radiocorriere». Per la radio Vugliano scrisse nel '27 il primo radiodramma mai trasmesso in Italia: *Venerdì 13* che una fonte erronea si ostina ad attribuire anche a Gigi Michelotti che in realtà non c'entra nulla. Era ambientato, oserei dire naturalmente, in un Canavese medievale ed ebbe un certo successo. Durante il fascismo Vugliano che era ostinatamente liberale pagò la sua opposizione perdendo il lavoro e vivendo con fatica, aveva una moglie e tre figli a carico, di collaborazioni. Rientrò nei giornali tardi, concludendo la sua disastrosa carriera al «Corriere», ma era già anziano e sarebbe morto nel '64. Un ulteriore omaggio a Guido fu l'articolo che scrisse in morte della madre Diodata per il «Corriere», ricordando, tra l'altro, che lei, donna colta e amante della poesia, desiderava leggere i suoi versi e Guido lo invitava dunque a portar-

li di persona ad Agliè. Gianelli morì nel '14, Gozzano nel '16. Vugliano aveva scritto in una sua poesia:

A vent'anni noi siamo
immortali,
canto e ali,
e nel sangue il richiamo
solo
della primavera-

Poi... nient'altro che sera;
e il ricordo, il rimpianto
di quel canto,
di quel volo
tutta la vita intera.

Gozzano aveva preteso per sé un'immagine «sempre ventenne, come in un ritratto» ed è l'insegna di questo convegno, e in *Salvezza* aveva detto: «La bellezza del giorno / è tutta nel mattino». Cena morì nel '17. Il suo romanzo *Gli Ammonitori*, uscito a puntate sulla «Nuova Antologia» nel 1903, e manifesto di quel socialismo deamicisiano di cui si è detto, fu ripescato da Italo Calvino per la sua collana «Centopagine» nel 1976, ma “con le molle” e cioè come testimonianza di un'epoca e non certo per il valore letterario. Nella nota biografica il secondo volume di versi di Giovanni Cena, *In umbra*, diventa per un refuso *In Umbria*. Questo per misurare la distanza da testi che ormai, direbbe Dionisotti, si leggono solo per disciplina. Ma se tanto ci affanniamo e non da oggi intorno a vicende ormai remote, e possiamo ben dirlo, visto che si compie un secolo da quel 1916, è proprio perché il miracolo Gozzano, nonostante i molti nemici, e ne ebbe, anzi sarebbe interessante *un excursus* che tutti li allineasse, il miracolo dicevo dura tuttora e non accenna a scolorire, come questo Convegno prova, se pure ve ne fosse bisogno.



Foto di Mario e Teresa Vugliano, tratta dal volume di Luciana Frassati, *Torino come era, 1880-1915* (Milano, Cerruti, p. 15).

Anna Nozzoli
SU MONTALE LETTORE DI GOZZANO

A voler ripercorrere ancora una volta la vicenda delle relazioni intrattenute da Eugenio Montale con la figura e l'opera di Guido Gozzano, è giocoforza far subito riferimento al celebre saggio del 1951, intitolato *Gozzano, dopo trent'anni*, non soltanto perché costituisce l'esito più cospicuo e risolto dell'«attraversamento» montaliano dei *Colloqui*, ma anche per il ruolo preminente e innovativo che esso ha per lungo tempo assolto nella storia della ricezione novecentesca del maggior libro di Gozzano.¹ Su questo secondo aspetto (sulla funzione di svolta, esercitata, appena oltre la metà del secolo scorso, da quelle pagine di Montale, insieme con lo studio di poco anteriore di Giovanni Getto,² ma anche su alcuni dei *malentendus* e dei luoghi comuni ai quali ha dato origine soprattutto sul terreno della interpretazione dei rapporti diretti tra i due poeti) non insisterò qui più di tanto anche perché dell'intera questione Luca Lenzini ha offerto un'illuminante ricapitolazione nel 1992 nella sua ragionata storia e antologia della critica gozzaniana.

Più interessante mi sembra, in questa sede, tentare di ricostruire l'intricato reticolo di occasioni biografiche e di riflessioni critiche e autocritiche che si colloca alle spalle e negli immediati dintorni di *Gozzano, dopo trent'anni*, costituendone in qualche misura l'ipotesto o, quantomeno, la sottile filigrana. È noto a tutti per quanto tempo Montale abbia differito i suoi conti con la poesia gozzaniana, anche se non è il caso di dare eccessivo credito all'ironica autocertificazione consegnata a Leone Piccioni nel corso della brillantissima intervista

¹ Apparso in prima stampa in «Lo Smeraldo», V, 5, 30 settembre 1951, pp. 3-8, lo scritto è stato ripubblicato in «Il Verrì», I, 2, inverno 1957, pp. 3-12; come *Saggio introduttivo* a G. Gozzano, *Le Poesie*, Milano Garzanti, 1960, pp. 7-15; con il titolo *Un poeta con le mani in tasca*, in «La Fiera Letteraria», XLII, 40, 13 ottobre 1966, p. 7; in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 54-62; infine in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, tomo primo, pp. 1270-1280.

² Mi riferisco allo scritto di G. Getto, *Guido Gozzano*, in «Saggi di umanesimo cristiano», I, 1, marzo 1947, pp. 29-45 e 2 aprile 1947, pp. 23-39; poi in *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 9-55, e in *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977, pp. 7-37.

televisiva, andata in onda sul primo canale venerdì 29 aprile 1966 per la rubrica *Incontri* e, poi, trascritta, con il titolo *Cinquant'anni di poesia*, su «L'Approdo letterario» del luglio-settembre 1966:

Senta, un altro incontro non so se di quel tempo, ma ricordo anche un suo saggio molto acuto: Gozzano, di che tempo...?

Mah, Gozzano l'ho letto poco. Solo qui a Milano, la rivista «L'Approdo», no non «L'Approdo» ...

«Lo Smeraldo», la rivista dei farmacisti, vero? Dei medici...

Il dottor Cartago, che la dirigeva e poi è morto, così, mi disse di fare la prefazione a Gozzano, mi davano 50 mila lire, ed io...

Che per allora erano un bel compenso!

Bramoso di quel compenso, lessi *I colloqui* e scrissi quella prefazione...³

Ovviamente un simile ridimensionamento (per altro accompagnato dal *lapseus* che induce l'intervistato a confondere e sovrapporre lo scritto apparso il 30 settembre 1951 su «Lo Smeraldo» con la sua riproposta quale saggio introduttivo dell'edizione Garzanti 1960 delle *Poesie* di Gozzano) ha presumibilmente qualcosa a che fare con il fastidio indotto nell'autore degli *Ossi*, delle *Occasioni*, della *Bufera* dagli apparentamenti con la lirica gozzaniana che, sulla scia della lettura del 1951, erano stati suggeriti per la sua poesia e che nella successiva battuta dell'intervista appena citata, con garbato *understatement*, si premura di smentire:

La prefazione non riuscì cattiva, però mal m'incolse... perché alcuni credettero che Gozzano fosse stato per lunghi anni il mio maestro, e quindi io fossi un suo figlio... culturale... Ma insomma, poco male. Poco male.⁴

Al di là della tendenziosa ricostruzione *a posteriori*, sta di fatto che per lunghi anni il nome di Gozzano è apparso irretito nel medesimo cono d'ombra destinato ad involgere poeti assai più significativi nella storia di Montale, quali D'Annunzio, Govoni e Camillo Sbarbaro, con la sola, rilevante eccezione costituita da un cospicuo frammento del privato *journal* del 1917 (quello edito, nel 1983

³ L. Piccioni, *Cinquant'anni di poesia. Leone Piccioni a colloquio con Eugenio Montale*, in «L'Approdo letterario», XII, 35, luglio-settembre 1966, pp. 107-126 (particolarmente p. 114); poi, con il titolo *Cinquant'anni di poesia (Un'intervista ad Eugenio Montale in TV)*, in *Proposte di lettura*, Milano, Rusconi, 1985, pp. 161-189 (171), e in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1656-1678 (1664).

⁴ *Ibidem*.

da Laura Barile con il titolo *Quaderno genovese*), nel quale sono proprio Govoni e Gozzano (insieme a Giovanni Boine) a rappresentare gli unici *points de repère* italiani del giovanissimo autore. In uno dei lacerti del *Quaderno genovese* redatti tra il 20 febbraio e il 3 marzo 1917 Eugenio, che quasi un mese dopo la sorella Marianna avrebbe descritto in una lettera all'amica Ida Zambaldi come un «ragazzo» «alla ricerca di una verità artistica»,⁵ annota una «divagazione» sulla sublime bellezza dell'*Aminta* del Tasso che accoglie in clausola il nome di Gozzano:

Divagazione – Ma che nessun criticozzo si sia mai accorto della sublime bellezza dell'*Aminta* del Tasso? Vien lodata, sì anche lei; ma con le solite frasi generiche delle zuppe tradizionali; anche le paragonano il... *Pastor Fido*! Nell'*Aminta* il verso è una pasta fluida e profumata, una polpa voluttuosa, dolce al palato come un sapore inebriante, come un hascisch incantatore. Tasso è qui un poeta moderno, modernissimo, palpitante: quella pienezza di presa linguistica, quello stampo soffice e denso della frase che dipinge e canta e suggerisce insieme, non è il principio poetico che parve nuovissimo in alcuni poeti moderni? (Gozzano ad es.)

Al confronto è nulla la finezza squisita ma un po' esterna, un po' vuota, un po' *mièvre* delle *Grazie* foscoliane; ed è nulla la grigia, sana e succosa acquaforte leopardiana. C'è sempre la differenza che c'è tra una pasta ed un liquore saporoso ma un po' trasparente.⁶

L'*excerptum* appena citato appare di estremo interesse: ad attrarre l'attenzione del lettore non è soltanto il fortissimo nesso che collega l'*approche* a Gozzano compiuta nel 1917 («quella pienezza di presa linguistica, quello stampo soffice e denso della frase che dipinge e canta e suggerisce insieme») con il ritratto del 1951, fondato sull'idea del poeta «parzialmente moderno», «infallibile nella scelta delle parole», i cui «versi più belli (e sono molti) cantano ma non cantano liricamente come i versi migliori del D'Annunzio e del Pascoli e, più che cantare raccontano, descrivono, commentano»;⁷ ma anche e soprattutto l'esplicita attestazione del fatto che, sin dall'inizio, è il notissimo paragrafo delle *Lettere* di Renato Serra dedicato a Gozzano a fornire il modello interpretativo *par excellence* al quale Montale resterà sostanzialmente fedele nel corso del lungo esercizio critico compiuto sul poeta dei *Colloqui* (tra parentesi è d'obbligo ricor-

⁵ La lettera di Marianna Montale a Ida Zambaldi datata 21 marzo 1917 è stata edita in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, a cura di Z. Zuffetti, Milano, Ancora, 2006, pp. 357-358 (357).

⁶ E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, con uno scritto di S. Solmi, Milano, Mondadori, 1983, pp. 18-19; poi in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1292-1293.

⁷ E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., p. 1274.

dare che nello stesso *Quaderno genovese*, a distanza di pochi giorni dall'evocazione del nome di Gozzano, Montale definirà le *Lettere* «straordinarie»⁸ e che, anche negli anni seguenti, a differenza di altri maestri dell'*apprentissage* del 1917 successivamente destinati all'oblio, Serra conserverà un posto di notevolissimo rilievo nel suo orizzonte di riferimento e sarà esplicitamente chiamato in causa nello stesso saggio *Gozzano, dopo trent'anni*, «per distinguere tra l'arte effettiva e la teatrale abilità della [...] *fictio*» di Guido).⁹

Aveva scritto memorabilmente Renato Serra:

Come un pittore può ottenere un colorito ricchissimo anche solo con un po' di bistrotto e di terra scura, così Gozzano riesce a essere un nuovo e saporito verseggiatore con delle parole comuni, degli accenti cascanti e delle rime approssimative. Ha la civetteria degli accordi che paion falsi, delle bravure che sembrano goffaggini di novizio; si diverte a fare il piemontese, l'avvocato, il provinciale.

Invece è un artista, uno di quelli per cui le parole esistono, prima di ogni altra cosa.

Egli è l'uomo che assapora il piacere di un vocabolo staccato, il valore di un nome proprio («Capenna Capenna Capenna»), quasi come un amico di Flaubert: e adopera le parole come una pasta piena e fluente, che riempie tutto lo stampo del verso («azzurri d'un azzurro di stoviglia»!) e si incastra con delizia nella rima (... brucavano ai «cespugli» di menta il latte «ricco»). Pensate che è lui che ha fatto rimare Nietzsche con camicie! E il suo brutto verso torinese, se sfugge un poco al controllo della fattura maliziosa, se è fatto in fretta, si abbandona per istinto a una dolcezza puramente verbale e cantante, parnassiana (ricordate certi versi di *Paolo e Virginia*, «nella verzura dell'eremitaggio» ...).¹⁰

Poco più di un mese separa l'ultima annotazione del *Quaderno genovese* dalla chiamata alle armi di Montale. Non so se il processo di determinazione del proprio destino coincida, fino in fondo per Montale, con la traumatica e a lungo rimossa esperienza della guerra o se il suo *incipit* debba essere, invece, spostato in avanti e collocato negli anni dell'immediato dopoguerra; certo è che a partire

⁸ L'annotazione relativa agli *Scritti critici* di Renato Serra e al *Rimbaud* di Ardengo Soffici, pubblicati nei «Quaderni della Voce» rispettivamente nel 1910 e nel 1911, è datata «Sabato 3 Marzo» 1917 e si legge ora in E. Montale, *Quaderno genovese*, cit., p. 1294.

⁹ Per un ellittico cenno alla cruciale ma sommersa *junction* Montale-Serra (un tema fondamentale eluso dai lettori dell'uno e dell'altro) si veda F. Contorbis, *Montale, Serra, Cesena*, in «Il lettore di provincia», XVI, 63 (fascicolo monografico *Per Renato Serra*), dicembre 1985, pp. 119-126; poi, con il titolo *Montale a Cesena*, in *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Bologna, Pendragon, 1999, pp. 129-139.

¹⁰ R. Serra, *Le lettere*, Roma, Bontempelli, 1914, pp. 74-75.

dalla stagione della costruzione degli *Ossi di seppia* e negli anni che seguiranno Montale sembra sottoporre il nome di Gozzano ad una sorta di interdizione, rispetto alla quale soltanto tre scritti di differente importanza e di diversa collocazione cronologica (i primi due vedono la luce nel 1928, il terzo nel 1935) segnano una deroga tanto *abrupta* quanto significativa.

Se nel primo dei testi del 1928 (la recensione al libro di poesia di Giovanni Titta Rosa *Le Feste delle Stagioni*, apparsa sulla «Fiera Letteraria» il 15 aprile) la citazione del nome di Gozzano insieme a quelli di Boine, Rebora, Palazzeschi (correttamente situati entro la doppia polarità etico-moralistica e sentimentale-ironica), rivela una nuova, cauta apertura di credito che pare prefigurarne il futuro destino storiografico,¹¹ il capitale saggio *Ragioni di Umberto Saba*, che vede la luce su «Solaria» nel maggio dello stesso anno, opera un più radicale ridimensionamento del ruolo di Gozzano nella poesia primonovecentesca, senza dubbio indotto dalla *fin de non recevoir* che Croce aveva opposto alla poesia del *Canzoniere* ma non per questo meno esemplare della presa di distanza da Gozzano ormai scopertamente stabilita da Montale (che allude qui al capitolo *Rigoglio di cultura e irrequietezza spirituale (1901-1914)* della *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* appena pubblicata da Laterza):

Riflettendo sulla fortuna troppo inferiore al merito ch'è toccata finora all'opera poetica di Saba m'è accaduto più di una volta di ricercare le cause di questa limitata risonanza più in ragioni accessorie – isolamento del poeta, insensibilità e cocciutaggine di molti critici – che nei motivi segreti dell'arte sua: quei motivi che il tempo da una parte, con la sua prospettiva, e lo sviluppo del Saba dall'altra, contribuiscono senza dubbio a chiarire.

Poeta non sentimentale e facilmente canoro (nonostante molte apparenze) a Saba non poteva toccare la fortuna, se è fortuna, d'interpretare in due o tre momenti

¹¹ «quello che nei riguardi formali costituiva il distintivo maggiore di Titta Rosa e dei suoi compagni, e valeva a distinguerli dai poeti provinciali venuti dal *Poema paradisiaco* e da certa poesia francese, era il desiderio di rompere gli stampi convenzionali della nostra lirica passata e di portarsi a un più stretto contatto con la propria ispirazione nativa. Non potrei affermare che tutti gli scrittori che ho ricordato sopra rispondessero, allora, a codesti caratteri; ma poi mi pare di avere, in ogni modo, individuato l'atteggiamento dal quale sorsero, insieme con le poesie del *Plaustro*, certi vecchi *Tatuaggi* del Moscardelli. Oggi si può vedere meglio che alla radice di questo tentativo, più o meno cosciente, di "integralismo" – tentativo che fu, in vari modi, di molti poeti d'allora –, mancò quell'impegno più severo d'animo che ha salvato i lirici migliori del simbolismo francese. (Dov'esso apparve anche da noi – tormento etico nel Boine e nel Rebora, auto-inflessione sentimentale o ironica nel Gozzano e nel Palazzeschi – il tempo rispetterà certamente qualcosa)» (E. Montale, *Le Feste delle Stagioni*, in «La Fiera Letteraria», IV, 14, 1° aprile 1928, p. 1, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, pp. 277-78, particolarmente p. 278).

felici, con limitata esattezza di modulazione, la malinconia di un crepuscolo intellettuale piccolo-borghese. Né d'altra parte poteva accadergli che una corrente particolare del gusto, un'avventura intellettualistica sollevasse quasi con un impulso automatico l'opera sua in una zona d'interessi generali e di discussioni. [...] La poesia di Saba non offriva nulla di tutto ciò; pareva soltanto il suono di una voce. A un certo punto, e non so quanta parte ci avesse l'origine e l'educazione del poeta e quanta l'effettivo proposito, cotesta voce parve dissolta quasi dal vincolo delle parole. In alcune parti del *Canzoniere*, e forse meglio che altrove in *Trieste e una donna*, la monodia è sentimento puro, allo stato di musica. Il nostro linguaggio poetico, che ha quasi sempre cercato la sua trasfigurazione attraverso la plastica e il rilievo, aveva raramente conosciuto eccezioni tanto singolari. Partito da atteggiamenti di un conformismo ingenuo e laborioso, il Saba era giunto al Lied come senza avvedersene, negli attimi di sollievo che poteva concedergli una dolorosa ferita non ancora rimarginata.

Chi se ne accorse? È di oggi il libro nel quale Benedetto Croce, riconfermando la sua totale negazione dell'ultima letteratura nostra, limita a due poeti senza dubbio inferiori a Saba (Gozzano e Gaeta) il suo autorevole salvacondotto per le vie della posterità...¹²

Quasi sette anni dopo, recensendo, il 1° febbraio 1935, nella rubrica *Libri* della rivista di Ugo Ojetti «Pan», *Liriche d'oggi*, la raccolta antologica dei versi dei tre vincitori del premio di poesia della XIX Biennale veneziana Cesare Meano, Renzo Laurano, Nicola Vernieri che Mondadori aveva pubblicato, nel 1934, Montale sembra in qualche misura voler chiudere il cerchio, qualificando il più noto dei tre poeti, il torinese Cesare Meano, con l'appellativo di «degno rappresentante di quella scapigliatura piemontese che ha assai antiche radici e che nel suo corso più prossimo va dal Chiaves al Mortari, dal Gozzano (l'episo-

¹² E. Montale, *Ragioni di Umberto Saba*, in «Solaria», III, 5 (numero dedicato a Umberto Saba), maggio 1928, pp. 29-34; poi in *Sulla poesia*, cit., pp. 218-222; in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, pp. 286-290 (286-287). Così Croce aveva concluso il capitolo citato: «L'avidità della vita era stata cantata ed esaurita poeticamente dal D'Annunzio, e ora se ne vedevano i crescenti effetti pratici. Nell'intimo sentire, in quel sentire che si apre e si effonde con abbandono, ciò che sopravanzava era piuttosto la sazietà, la stanchezza, il passivo scetticismo, un bisogno amaro di sorridere, un bisogno di piangere, un rifugiarsi, senza riuscire ad adagiarsi, nel vecchio passato e negli umili e sani affetti. Le voci poetiche di allora, varie che fossero o paressero, si ricongiungono tutte a questo stato di animo: il quale produsse, tra i minori e i frammentari, due poeti genuini, il piemontese Gozzano, che lo fermò in alcuni componimenti perfetti, come *L'amica di nonna Speranza* e *Le due strade*, e, più complicato di lui, più largo di visioni e di cultura, il napoletano Gaeta: il primo morto giovane di etisia, il secondo suicida, non reggendo alla tristezza del distacco al morire della madre, parte di quel superstita circolo di affetti al quale si era disperatamente attaccato per sopportare in qualche modo la insopportabile vita: insopportabile, perché, come in tante altre anime della sua generazione, gli si mostrava priva di fine e deserta di non fittizio significato (*Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari, Laterza, 1928, pp. 262-263).

dio maggiore) al Gianelli, fino al recente, chi se ne ricorda, Gino Perucca».¹³ La concentrazione nel breve giro di un capoverso di autori diversissimi ricondotti a una categoria (la «scapigliatura piemontese»), fondata dallo stesso Montale dieci anni avanti a specchio dei libri più importanti di Achille Giovanni Cagna *Alpinisti ciabattoni, Provinciali, La rivincita dell'amore*,¹⁴ disvela da un lato, sia pure in forma criptica, le ragioni del lungo silenzio montaliano su Gozzano, anticipando di molti anni la più esplicita autogiustificazione addotta nella retrospettiva messa a fuoco dei tempi e dei modi della sua originaria vocazione di poeta che è contenuta nella giustamente famosa intervista immaginaria *Intenzioni* del 1946: «— Se ho ben compreso la sua domanda, Marforio, lei vorrebbe sapere da qual momento, e in seguito a quale causa accidentale, di fronte a quale quadro di cavalletto ho potuto esclamare il fatidico: “Anch’io son pittore!”. Com’è che mi sono deciso e riconosciuto nell’arte mia, che non è stata la pittura. È molto difficile dirglielo. Non ci fu mai in me una infatuazione poetica, né alcun desiderio di “specializzarmi” in quel senso. In quegli anni quasi nessuno si occupava di poesia. L’ultimo successo di cui abbia ricordo in quei tempi fu Gozzano, ma gli spiriti forti dicevano male di lui, e anch’io (a torto) ero di quel parere»;¹⁵ dall’altro lato può essere letta anche come implicita ma non equivoca testimonianza del ridottissimo spazio che il modello gozzaniano ha occupato nelle prime fasi della poesia montaliana.

Mi accontento di osservare qui che i termini del rapporto di Montale con Gozzano differiscono radicalmente dalla trama delle relazioni messe in atto con D’Annunzio. Nel secondo dei due casi una callida strategia dissimulativa ha occultato, nel corso del tempo, l’assoluta centralità che *Alcyone* ha detenuto nella configurazione linguistica, metrico-stilistica, strutturale degli *Ossi di seppia* (e non si dimentichi che l’archetipo ha continuato a funzionare anche oltre, come Antonio Zollino ha persuasivamente dimostrato integrando le capitali indagi-

¹³ Eugenio Montale, recensione a Cesare Meano, Renzo Laurano, Nicola Vernieri, *Liriche d’oggi* (Milano, Mondadori 1934), in «Pan», III, 2, 1° febbraio 1935, pp. 297-299; poi, con il titolo «*Liriche d’oggi*» di C. Meano, R. Laurano, N. Vernieri, in *Sulla poesia*, cit., pp. 244-248; con il titolo *Libri*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, pp. 519-524 (520).

¹⁴ La recensione tripartita di Montale vide la luce, con il titolo *Scapigliatura piemontese*, sul quotidiano genovese «Il Lavoro» il 4 dicembre 1925 (poi in A.G. Cagna. *L’uomo – Lo scrittore. Note e saggi biografici*, Sesto San Giovanni-Milano, Barion, 1926, pp. 75-78; in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, pp. 85-90).

¹⁵ E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in «La Rassegna d’Italia», 1, gennaio 1946, pp. 84-89 (84), poi in *Sulla poesia*, cit., pp. 561-569 (561), e in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1475-1484 (1475).

ni condotte mezzo secolo fa da Pier Vincenzo Mengaldo).¹⁶ Nel primo, invece, almeno sino agli immediati dintorni cronologici dello scritto *Gozzano, dopo trent'anni*, non è, a mio avviso, accertabile alcuna divaricazione tra l'esercizio del critico, incline al silenzio o alla limitazione del giudizio, e quello del poeta nel quale la presenza gozzaniana appare estremamente esigua e limitata a qualche episodio di convenzionale cantabilità («Tentava la vostra mano la tastiera...») o al reimpiego di un limitato repertorio lessicale, a meno che non si voglia continuare a ricorrere, su una flagrante falsariga sanguinetiana, alla totalizzante ma fatalmente generica formula dell'«inettitudine», identificando in Gozzano «il primo poeta della “razza / di chi rimane a terra”».¹⁷

Ma per ritornare alla storia di Montale lettore e critico di Gozzano, chi percorra la serie degli scritti sulla letteratura accolti nei due tomi dei «Meridiani» di Mondadori, non avrà difficoltà a constatare come, dopo la recensione del 1935 a *Liriche d'oggi*, il nome dell'autore dei *Colloqui* latiti per quasi un quindicennio, o poco meno, se si includono nel catalogo delle occorrenze la già citata palinodia affidata nel 1946 all'autointervista *Intenzioni* e l'articolo apparso sul «Nuovo Corriere della Sera» l'11 gennaio 1947 con il titolo *Orizzonti*, nel quale Montale allude a un imprecisato traduttore francese, che «anni fa trasformò il “Loreto impagliato” di Gozzano (cioè un pappagallo) in un santuario di paglia»; «eppure – aggiunge Montale – le traduzioni di poeti italiani moderni di quel francese sono le migliori finora esistenti».¹⁸ Il traduttore francese a cui Montale fa riferimento senza esplicitarne il nome è Jean Chuzeville che nel 1921, a Parigi, pres-

¹⁶ Di Pier Vincenzo Mengaldo si veda almeno il saggio *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano* nel volume collettaneo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea: Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, («Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano», 1), Padova, Liviana, 1966, pp. 161-259, poi, con il titolo *Da D'Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 13-106. Di Antonio Zollino sono da ricordare *Riscontri dannunziani nella «Bufera» di Montale*, in «Rivista di letteratura italiana», VII, 2-3, dicembre 1989, pp. 311-348 (poi in *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Piombino, Il Foglio, 2008, pp. 101-181); *Il riferimento dannunziano nell'ultimo Montale (da «Satura» ad «Altri versi»)*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», IV, 2, dicembre 2001, pp. 445-472 (poi in *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, cit., pp. 185-218).

¹⁷ Mi riferisco in particolare al saggio *Da Gozzano a Montale*, in «Lettere italiane», VII, 2, aprile-giugno 1955, pp. 188-207, poi in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano Mursia, 1961, pp. 17-39. Una più tarda ripresa del tema è in E. Sanguineti, *Montale e la mitologia dell'«inetto»*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1966. Atti del Congresso Internazionale (Genova, 9-12 ottobre 1996)*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 269-286, poi in *Il chierico organico. Scritture intellettuali*, a cura di E. Riso Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 227-240.

¹⁸ E. Montale, *Orizzonti*, in «Corriere della Sera», 11 gennaio 1947, p. 3, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, pp. 697-700 (699).

so le Editions de la Bibliothèque Universelle, aveva pubblicato una *Anthologie des poètes contemporaine 1880-1920*, con introduzione di M. Maurice Mignon, nella quale aveva incluso alle pp. 157-166 il componimento poetico di Gozzano *L'amie de grand-maman Esperance*, così traducendone il v. 1: «La Maison de Lorette empaillée, le buste d'Alfiéri, de Napoléon».¹⁹ Aggiungo soltanto che si tratta di un'antologia della poesia italiana contemporanea di data molto alta (*I poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi è del 1920) e che ebbe larga diffusione in Italia.

Il 'ritorno' a Gozzano ha luogo, per Montale, soltanto a partire dal 1949 e coincide con un nuovo e più segreto attraversamento di Torino che, dopo quelli compiuti nel 1919 (l'anno della smobilitazione e del successivo trasferimento prima a Kiens e poi al Distaccamento prigionieri di guerra a Eremo di Lanzo) e tra il 1924 e il 1925, al tempo della costruzione degli *Ossi* gobettiani, Montale intraprende a far data dalla conferenza tenuta il 14 gennaio di quell'anno al Teatro Carignano per conto dell'Associazione Culturale Italiana di Irma Antonetto (della manifestazione darà notizia, il giorno dopo, un breve ma non banale trafiletto redazionale, apparso nella *Cronaca cittadina* della «Nuova Stampa» il 15 gennaio 1949 che tra i nomi, cari alla memoria montaliana, di Gobetti,

¹⁹ L'errore sarà emendato da Chuzeville nell'*Anthologie de la poésie italienne des origines a nos jours*, edita a Parigi dalle Éditions d'Histoire et d'Art. Librairie Plon nel 1959 (il componimento gozzaniano si legge alle pp. 279-284 e il v. 1 è così tradotto: «Le "Lori" empaillé, les bustes d'Alfiéri, de Napoléon»). Su Jean Chuzeville si veda la lettera inviata da Montale a Contini il 1° novembre 1946 da Firenze: «è passato di qui lo Chuzeville che dev'essere stato gravemente collaborateur, a giudicare dai discorsi. Ne sai nulla? Era insieme con un bistrato e fascistissimo bulicciu francese (genovesismo per finocchio forse dallo spagnolo bollicho?) In dicembre poi tornerà Furst!!» (*Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1997, p. 47). A Chuzeville traduttore di Ungaretti Contini aveva dedicato la breve nota *Ungaretti in francese* su «Circoli», VIII, 5, maggio 1939, pp. 665-667 (poi in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 59-63: «L'impresa di Jean Chuzeville, questo attivo e pur sempre calmo traduttore da non so quanti modi linguistici (russo, tedesco, italiano), è un prodigio di gusto, se è riuscita a presentare un Ungaretti francese non diciamo non insignificante, ma addirittura significativa» (pp. 665-666 e 61). Un più tardo, disteso 'encomio' del lavoro di Chuzeville si deve a Emilio Cecchi: *È nato traduttore* (sommario: *Chuzeville ha fatto per la conoscenza della letteratura italiana più di tutti gli istituti di cultura*), in «L'Europeo», IV, 27/140, 4 luglio 1948, p. 14 (poi, con il titolo *Jean Chuzeville*, in *Aiuola di Francia* [con una *Avvertenza* di Masolino d'Amico], Milano, il Saggiatore, 1969, pp. 439-444. La prima attestazione della presenza di Chuzeville (e della antologia del 1921) nell'esercizio critico di Montale risale al 1932, e precisamente alla recensione a *Les romanciers italiens présentés et traduits par Benjamin Crémieux, Paul Rival, Eugène Marsan, etc.* (Paris, Denoël et Steele, 1931), apparsa su «Pégaso», IV, 1, gennaio 1932, pp. 120-122 (poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, pp. 453-457: «Pur nel suo ibridismo, che fa sentire gravi le lacune, la presente antologia, bisogna riconoscerlo ha meriti insigni. Essa mi ricorda quell'altra, della lirica italiana, curata anni fa da Jean Chuzeville: incompleta, incerta, ma frutto d'amore; opera di artista anche negli errori, non di mestierante» (pp. 121 e 454).

Ceccardo, Sbarbaro, Boine non registra quello di Gozzano). Di questa stagione, segnata dall'incontro, avvenuto proprio al termine della conferenza, con colei che sarà la protagonista e la dedicataria dei *Madrigali privati*, gli esiti sul terreno della rappresentazione letteraria di un luogo geografico sembrano suggerire una strategia di accostamento all'oggetto in qualche modo bipartita.

Da un lato Torino entra per la prima volta nella poesia di Montale evocata dai toponimi presenti in due memorabili composizioni per Volpe: il Museo Egizio, la cui epifania ha luogo nei vv. 10-13 di uno dei componimenti della sezione *'Flashes' e dediche della Bufera, Luce d'inverno* («quando lasciasti le cime delle aurore / disumane pel gelido museo / di mummie e scarabei (tu stavi male, / unica vita)»;²⁰ e il Cottolengo, citato al v. 6 del terzo dei *Madrigali privati, Se t'hanno assomigliato...*, nel quale, ai vv. 22-24 («il solco / che vi ho graffiato a sangue, croce cresima / incantesimo iattura»),²¹ è possibile leggere anche un carsico riferimento alla cattedrale di Torino, come ha rivelato Maria Antonietta Grignani riproducendo un passo della lettera di Montale a Maria Luisa Spaziani del 20 maggio 1949: «Dearest Angel Fox [...] Think of your lover-husband-brother-friend-child that has christened you in the Cathedral».²²

Dall'altro lato, la scrittura critica di Montale si dispone a secondare un processo di riemersione della memoria letteraria, autentica ricerca del tempo perduto, che prende avvio dal saggio su Gozzano del 1951 e ha corso compiutamente nei due articoli dedicati a Torino (*Le due facce di Torino* e *Molti uomini un solo stile a Torino*) che vedono la luce sul «Nuovo Corriere della Sera» rispettivamente il 20 e il 23 aprile 1954²³ nell'ambito di un breve *reportage* sulle città dell'Italia letteraria (il viaggio ha inizio il 29 dicembre 1953 a Venezia e proprio a Torino si conclude il 23 aprile 1954; le altre città visitate sono Bologna, Firenze, Roma e Napoli).

²⁰ *Luce d'inverno* viene pubblicata per la prima volta, insieme con *Verso Finisterre, Dal treno, Siria*, sotto il titolo complessivo *Col rovescio del binocolo*, in «Comunità», 13, gennaio 1952, p. 73 (ora in E. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 233; nota al testo a p. 960).

²¹ *Se t'hanno assomigliato...* appare per la prima volta, insieme con *So che un raggio di sole (di Dio?) ancora...*, *Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco...*, e *Lampi d'afa sul punto del distacco...* (in *La bufera e altro* con il titolo *Le processioni del 1949*), in «Botteghe Oscure», IV, dicembre 1949, p. (ora in E. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 259; nota al testo a p. 969).

²² M.A. Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998, p. 122. Un essenziale regesto della lettera, contrassegnato con il n. 11, è compreso nel *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)*, a cura di G. Polimeni. Premessa di M. Corti, Università degli Studi di Pavia – Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, 1999, p. 7.

²³ I due articoli si leggono ora in poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, rispettivamente pp. 1693-1697 e 1697-1700.

Il frammento di una lettera scritta a Maria Luisa Spaziani il 25 maggio 1951 potrebbe indurre a ritenere che la complicità con Gozzano e con la Torino *liberty* cristallizzata nei suoi versi sia innescata dalla lettura delle *Lettere d'amore di Guido e di Amalia Guglielminetti*, pubblicate da Garzanti il 22 marzo 1951, a cura di Spartaco Asciamprener, e da subito irretite, insieme con l'«amoroso incontro» di Carducci con Annie Vivanti raccontato da Pietro Pancrazi nello stesso anno (il libro, edito da Le Monnier, sarà recensito da Montale sul «Corriere d'informazione» del 31 luglio-1° agosto 1951),²⁴ nei giochi onomastici di Volpe e di Eusebio: «Dobbiamo morire 'in bellezza'. Ma ho paura che il Guglielminetto sarò io».²⁵ Al di là della innegabile suggestione che le lettere di Amalia e di Guido proiettano soprattutto sul lacerto conclusivo di *Gozzano, dopo trent'anni* («Rivedere Guido dove oggi si trova, parlare con lui di Torino, rievocare le passeggiate al Valentino...»), più ragionevole appare, invece, identificarne le origini in una serie numerata di articoli, redatti tra il 1949 e il 1951, nei quali Montale già aveva cominciato ad attendere a una rivisitazione dell'universo poetico gozzaniano senza la quale l'attenzione sovracuta e il coinvolgimento autocritico dispiegati nelle pagine dello scritto potrebbero risultare largamente inspiegabili.

Tralascio qui le più marginali epifanie di Gozzano negli interventi *Il vento è mutato* («Il nuovo Corriere della Sera», 30 dicembre 1949), *Un amoroso incontro* («Corriere d'informazione», 31 luglio-1° agosto 1951), *Poesia parlata di Prévert* («Il nuovo Corriere della Sera», 5 settembre 1951)²⁶ per concentrare l'attenzione sull'articolo *Due artisti di ieri*, pubblicato sul «Nuovo Corriere della Sera» il 29 ottobre 1949. In questo testo, che senza dubbio funge da apripista

²⁴ Il 21 giugno 1951 Montale scrive a Maria Luisa Spaziani: «e poi orso non voglio più essere perché Enotrio era l'Orco per Annie ed io non voglio essere solo il tuo Carducci» (Maria Antonietta Grignani, *Dislocazioni*, cit., p. 97; *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani*, cit., p. 62: la lettera è contrassegnata con il n. 154). La recensione montaliana al libro di Pietro Pancrazi (*Un amoroso incontro della fine dell'Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1951) apparirà da lì a poco, con il titolo *Un amoroso incontro*, sul «Corriere d'informazione» del 31 luglio-1° agosto 1951 (ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, tomo primo, pp. 1254-1256).

²⁵ M.A. Grignani, *Dislocazioni*, cit., p. 97; *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani*, cit., p. 61: la lettera è indicata con il n. 150 ed è datata 26 maggio 1951.

²⁶ Il primo dei tre articoli citati è stato ripubblicato in I. Svevo-E. Montale, *Lettere*, con gli scritti di Montale su Svevo, Bari, De Donato-«Leonardo da Vinci», 1996, pp. 135-140 (poi in I. Svevo-E. Montale, *Carteggio*, con gli scritti di Montale su Svevo, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 108-112; in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, pp. 889-894. Il secondo e il terzo rispettivamente in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, pp. 1254-1256 e in *Sulla poesia*, cit., pp. 402-406 (poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, pp. 1262-1267).

delle successive approssimazioni a Gozzano, Montale trae spunto dal libro di Ferdinando Neri, *Poesia nel tempo*, edito da De Silva nello stesso anno, per dar corso ad una riflessione sull'opera d'arte, intesa quale prodotto dell'«incidenza di un temperamento individuale sulle possibilità espressive maturate in un determinato tempo»²⁷ che individua la sua *pierre de touche* esemplare nella storia dei destini paralleli ma non sovrapposti di Gozzano e di Giacomo Puccini. Gli studi che Gilberto Lonardi ha dedicato alla centralità del melodramma nella poesia montaliana rendono superflua ogni addizione in proposito;²⁸ mi limiterò soltanto ad osservare che, istituendo un binomio tutto sommato inconsueto rispetto al più classico e praticato Pascoli-Puccini, Montale sembra qui anticipare alcuni dei lineamenti del ritratto gozzaniano tracciato nel 1951, e insieme, la più complessiva disposizione ad assumerne la figura e l'opera come occasione di una fondamentale chiarificazione della propria, diversa natura di poeta. Cito dal saggio *Due artisti di ieri*:

Chiedete a un giovane «intellettuale» il suo parere sulla musica di Puccini o sulla poesia di Gozzano e rimarrete sorpresi vedendolo *exécuter* con grande disinvoltura questi due significativi e autentici artisti. Sentimentalismo borghese, lacrime a buon mercato, un senso della vita prosaico, terra terra, incapacità di astrarre, deficienza di stile: queste, ed altre, le accuse che sentirete ripetere. [...]

Puccini e Gozzano non furono esattamente coetanei, e il loro non è il caso di due fratelli siamesi. Tuttavia molte sono le affinità che li legano: il gusto della poesia degli umiliati e degli afflitti, la temperie borghese e sentimentale della loro ispirazione, la straordinaria plasticità che li accomuna e che ad essi ha permesso di trarre lirica da una materia che per altri era stata soltanto rigatteria, piccolo romanticismo, folklore e pettegolezzo.

Sensuali e sentimentali – metafisici o eroici mai – borghesemente felici della loro felicità espressiva, Puccini e Gozzano sono gli artisti più maturi, più ricchi di zucchero fra quanti ne fiorirono nell'irripetibile periodo che va dal 1870 al 1914. (Non ho detto i più grandi, intendiamoci).²⁹

Gozzano, dopo trent'anni:

²⁷ E. Montale, *Due artisti di ieri*, in «Corriere della Sera», 29 ottobre 1949, p. 3; poi in *Sulla poesia*, cit., pp. 263-267 (264); in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo primo, pp. 850-854 (851).

²⁸ Del fondamentale libro di G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale* (Bologna, il Mulino, 2003) si veda soprattutto il capitolo intitolato *Primo, non disunire: Mimi, Sestov, i limoni* (pp. 113-138).

²⁹ E. Montale, *Due artisti di ieri*, cit, pp. 852-853.

La poesia di Gozzano resta in quel clima che gli studiosi dell'ultimo melodramma dell'Ottocento chiamarono «verista», un clima che sostanzialmente non è di origine decadente. So che il passo da questo verismo all'estetismo decadente è breve e che le due vene possono benissimo ritrovarsi nello stesso autore (Albert Samain, il Puccini che salta dalla *Bohème* a *Turandot*, il Gozzano che va dalla *Signorina Felicita* a *Paolo e Virginia*) ma mi par certo che in Gozzano la componente romantico-borghese-verista sia stata la più fruttuosa. Gozzano ridusse al minimo comun denominatore la poesia italiana del suo tempo, e qui il raffronto con Puccini torna ancora irresistibile. Quando si leggono a mente riposata *I colloqui* bisogna riconoscere che quella poesia è stata non la più ricca e la più nuova ma la più sicura di quegli anni.³⁰

Muovendosi nella prospettiva inaugurata da *Due artisti di ieri*, sarà possibile a Montale, due anni dopo, coinvolgere Gozzano (e, insieme, ancora Puccini) in uno straordinario *résumé* delle origini della sua poesia che appare meno assistito dalla curvatura teleologica impressa all'autointervista del 1946 e, quindi, più in grado di renderne compiutamente ragione. Per interposta persona, nel cannocchiale rovesciato dell'autore, sarà messa a fuoco, una costellazione di fatti, questioni, nomi a dir poco cruciali nella sua formazione di cui fornirò qui soltanto una sommaria elencazione: le forme della remotissima *approche* di Montale, negli anni della nascita degli *Ossi di seppia*, ad un territorio poetico di temi e di oggetti «poveri» da lui, però, declinati in una prospettiva più alta e drammatica, sulla base di «un 'bisogno di ossimoro'» (così Gilberto Leonardi)³¹ che, con la sua dizione di «ricco povero» o «povero ricco», con il suo «manto sontuosamente *négligé*»,³² già Gozzano aveva a suo modo avvertito; i conti sino ad allora elusi con D'Annunzio al quale, per l'unica volta, è qui concesso qualcosa («C'era in aria un'esperienza verbale plastica, viva, nuova che in D'Annunzio aveva trovato il suo massimo artefice e che, scarnificata, aveva condotto il poeta abruzzese alle parti più vive di *Alcyone*»);³³ l'assoluta supremazia, infine, della «*jonction* Browning-Baudelaire» nella nascita della poesia moderna (tra parentesi varrà la pena di aggiungere che a tale linea di poesia Montale si sarebbe ascrivito pubblicamente soltanto nel corso dell'intervista rilasciata ai redattori di

³⁰ E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, cit., pp. 1273-1274.

³¹ G. Leonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, cit., pp. 114-115.

³² E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, cit., p. 1273.

³³ *Ibidem*.

«Quaderni milanesi» e pubblicata, con il titolo *Dialogo con Montale sulla poesia*, sul numero della rivista datato autunno 1960).³⁴

Cito da *Gozzano, dopo trent'anni*:

[Gozzano] era portato a dar forma e pregio d'arte a materia d'altri e il suo classicismo, la sua relativa antimodernità è tutta qui. Non vorrei però creare equivoci: un verso che sia *anche* prosa è il sogno di tutti i poeti moderni da Browning in poi; è il sogno che torni ad esser possibile quell'integrità di stile che fa di Dante e di Shakespeare i più nuovi e i più attuali poeti. Ora, il verso di Gozzano non è di questa natura; è un verso parnassiano, e tutti i poeti parnassiani (non vedo eccezioni) sono soprattutto dei prosatori in verso. È il loro modo di far poesia, pienamente accettabile, e intenderlo è comprendere Gozzano, non è diminuirlo. Non del tutto «moderni» (cioè parzialmente estranei a quella *jonction* Browning-Baudelaire che ha dato origine a tutta la poesia moderna) erano anche D'Annunzio, Pascoli e il primo Rilke; ma i loro versi cantano spesso in profondità come il verso di Guido non cantò mai.³⁵

Tre anni dopo, nel secondo dei due articoli su Torino pubblicati sul «Nuovo Corriere della Sera» nell'aprile 1954, il caso di Gozzano verrà proiettato su uno sfondo più largo e insieme meno coinvolgente, forse un poco più convenzionale, in linea con i panni di reporter informato ma non originalissimo che Montale assume per tracciare il resoconto di una ragionata mappa della vita culturale della città tra la fine dell'Ottocento e il primo cinquantennio del nuovo secolo che non trascura quasi nessuno dei protagonisti delle diverse stagioni (da Graf a Pastonchi, da Thovez a Gozzano, da Gramsci a Gobetti, da Leone Ginzburg a Cesare Pavese e Giulio Einaudi) senza dimenticare i testimoni secondari e neppure i minimi. D'ora in avanti Montale sottoporà il poeta italiano che più di ogni altro era stato in grado di indurlo, in un momento cruciale della sua esistenza, a dar corso a un esercizio critico di fortissima valenza autobiografica e autoesegetica, ad una sorta di processo di slontana-

³⁴ *Dialogo con Montale sulla poesia*, in «Quaderni milanesi», I, 1, autunno 1960, pp. 9-20 (poi in *Sulla poesia*, cit., pp. 577-586; in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1601-1610): «Se per poesia pura si intende quella di estrazione mallarmeana io non appartengo a quella corrente. Non è che io la respinga a priori, solo me ne dichiaro estraneo. C'è stata, però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco. [...] Resti inteso che io non tengo molto nemmeno al cartellino di metafisico, perché l'area di questa poesia è estremamente incerta. Tutta l'arte che non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione, può anche dirsi metafisica» (pp. 1604-1605).

³⁵ E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, cit., p. 1275.

mento che può ormai consentire soltanto l'evocazione della prima edizione dei *Colloqui* quale oggetto di un ricordo sottilmente feticistico. Si veda in tal senso un esemplare lacerto dell'articolo *Ristampe impossibili*, apparso sul «Corriere della Sera» il 14 febbraio 1965:

Forse l'avvenire sarà per i *pocket*, per i libri da buttarsi via dopo la lettura: ferma restando la necessità delle monumentali *opera omnia* in cui sopravvivono i classici. Ma intanto il ricordo va a quei libri che noi abbiamo amato in modeste o cattive edizioni e che abbiamo respinto in altre magari più accurate. *I colloqui* di Gozzano, per citarne uno, che erano così gradevoli nella prima edizione Treves, con quei grandi caratteri tipografici e un disegno liberty che da solo suggeriva il tempo e il gusto di quella poesia.³⁶

³⁶ E. Montale, *Ristampe impossibili*, in «Corriere della Sera», 14 febbraio 1965, p. 3; poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., tomo secondo, pp. 2697-2699 (2698).

Franco Contorbia
PER UN CARTEGGIO CHE NON C'È

A un secolo dalla morte, si è ancora in attesa di una raccolta filologicamente attendibile di quel che resta delle lettere spedite e ricevute da Guido Gozzano tra il 1898 e il 1916: abbastanza numerose le prime, pochissime le seconde. Dubito che il presente stato delle cose debba essere superstiziosamente ascritto a un destino cinico e baro: e tuttavia che dei previsti sei tomi dell'edizione Treves delle *Opere di Guido Gozzano*, pubblicata tra il 1935 e il 1937 per le anonime cure di Pio Schinetti e insensatamente designata come «definitiva», proprio l'ultimo, *L'epistolario*, non abbia mai varcato i confini della pura virtualità, significherà certo qualcosa.

Per una felice combinazione delle spore del possibile, dall'ottobre 2016 si dispone di uno straordinario volume di LXX più 895 pagine, curato da Andrea Rocca per gli «Oscar Classici» Mondadori, che non è uno stereotipo *remake* del «Meridiano» di *Tutte le poesie* di Gozzano realizzato dal medesimo Rocca e introdotto dal compianto Marziano Guglielminetti (le pagine del «Meridiano», datato ottobre 1980, erano XLVI più 806: non è dunque per una mera questione aritmetica che alla «Nuova edizione» – che opportunamente esibisce *in limine* la storica 'lettura' di Guglielminetti – si addicono gli epiteti «riveduta e aggiornata»). A tener conto dello spazio che Rocca ha riservato nelle due sedi a un analitico inventario dei 'luoghi' che hanno ospitato lettere gozzaniane, basterà osservare che il relativo paragrafo della vecchia *Bibliografia* è più che raddoppiato: occupava allora le pp. 8-15, mentre oggi si distende da p. 773 a p. 778 e da p. 829 a p. 839. L'adozione del lavoro di Rocca quale ineludibile punto di partenza è pertanto un atto dovuto.

Nel 1980 al centro della costellazione capillarmente descritta da Rocca si collocavano tre gruppi di lettere di (e, limitatamente al rapporto con Amalia Guglielminetti, a) Gozzano: le cosiddette *Lettere d'amore* di Guido e di Amalia (rispettivamente 77 e 40) pubblicate nel 1951 da Garzanti per la cura del loro materiale detentore, Spartaco Asciamprener; la sezione dal titolo *Epistolario* (85 lettere) delle *Poesie e Prose*, edite, sempre per Garzanti, nel 1961 da Alberto De Marchi, che con Calcaterra aveva condiviso e sottoscritto l'organizzazione delle

Opere Garzanti 1948 e 1956, e che, morto Calcaterra nel 1952, già nel 1956 aveva anticipato una piccolissima porzione dell'antologia di cinque anni successiva (15 *Lettere scelte*); le 51 *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di Giorgio De Rienzo (Torino, Centro Studi Piemontesi, 1971: gli «altri inediti» sono 34 lettere ai familiari e 3 a Salvator Gotta).

Tra i documenti epistolari gozzaniani emersi negli anni 1980-2016 che Rocca ha registrato un solo insieme è confrontabile, quanto a peso specifico, con i tre appena citati: mi riferisco alle 86 *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993), riconducibili al non breve arco temporale che separa il luglio 1898 dal dicembre 1915, che Mariarosa Masoero ha curato con una attenzione sovracuta alle relazioni tra parole e immagini e annotato con un rigore che offre una esemplare lezione di metodo a chi allestirà il gozzaniano libro delle lettere. Il censimento di Rocca è ovviamente passibile di qualche addizione, che mi accontento di circoscrivere ai nomi di due corrispondenti di spicco che in stagioni diverse si sono affacciati all'orizzonte della vita e dell'opera di Gozzano: Benedetto Croce, Pietro Pancrazi.

Croce. Ristampando nel 1993 a Napoli presso Fausto Fiorentino il davvero aureo libretto crociano *Dalle memorie di un critico* (sottotitolo: *con un'aggiunta di lettere inedite*), a p. 93 dell'*Appendice* Emma Giammattei ha dissepolto dall'archivio Croce una cartolina postale del 5 maggio 1909, che Gozzano inoltra a Croce da Torino per ringraziarlo del giudizio critico, evidentemente lusinghiero, espresso, in una missiva andata purtroppo perduta, a proposito dell'«idilio» *La signorina Felicita* (letto da Croce sulla «Nuova Antologia» del 16 marzo 1909: la rivista, non si dimentichi, governata dal canavesano *in partibus* Giovanni Cena), e ha segnalato l'esistenza di due cartoline illustrate, rispettivamente da Fiéry d'Ayas e da Ceylon, datate 15 luglio 1911 e 10 marzo 1912 (e firmate la prima anche da Francesco Pastonchi, la seconda dal compagno del viaggio 'indiano' di Guido, Giacomo Garrone). Il *repêchage* mi pare di non ordinario rilievo sia per l'apporto che offre alla conoscenza dell'*usus scribendi* di Gozzano epistografo, per nulla intimidito, nella circostanza, dall'autorevolezza dell'interlocutore, fatto oggetto di una *captatio benevolentiae* garbata ma non più cerimoniosa del necessario («Illustre, | non darei la sua cartolina per tutta la pila di lettere fraterne accumulate dalla Signorina Felicita sul mio scrittoio... L'elogio da Lei, Benedetto Croce, m'è caro fra tutti: non so come dirle il mio piacere, per questo, e come dirle grazie. Grazie anche dei suoi buoni uffici e delle discussioni sull'esser mio», ecc.), sia per l'attestazione dell'impressionante tempestività con cui Croce intercetta la capitale composizione poetica di Gozzano. Non dispero di ritornare sull'argomento.

Pancrazi. Il suo saggio *Guido Gozzano senza i crepuscolari* esce, nel cinquantenario della nascita di Guido, su «Pan», I, 1, 1° dicembre 1933, pp. 30-40

(poi in *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1934, pp. 1-13; identica numerazione di pagine nella nuova edizione riveduta 1939; *Scrittori d'oggi*, II, Bari, Laterza, 1946, pp. 3-12; *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di Cesare Galimberti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, II, pp. 221-229). Ad Arrigo Cajumi, che con la sigla-pseudonimo «Acj» denuncia l'intervento in questione come la testimonianza di una tardiva palinodia di Pancrazi (*Gozzano avrebbe cinquant'anni*, in «L'Illustrazione italiana», LX, 52, 24 dicembre 1933, pp. 968-969), questi oppone (su «Pan», II, 2, 1° febbraio 1934, pp. 441-442) una ferma, risentita apologia della propria fedeltà a Gozzano: a tale scopo, nella replica, dal titolo *Un difensore superfluo*, inserisce, a p. 442, un lacerto della lettera da Torino inviatagli da Gozzano il 6 marzo 1916 (e ora compresa nel Fondo Pancrazi del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti con la segnatura I 397.1; un frammento della lettera di Gozzano, rivolta, in verità, a un improbabile «Caro Patrizi», è nel catalogo *Pietro Pancrazi: la letteratura del quotidiano*. Mostra bio-bibliografica a cura di Sapo Matteucci, Cortona, Palazzo Casali, 24 aprile-16 maggio 1982 – Firenze, Palazzo Strozzi, 22 maggio-19 giugno 1982, Comune di Cortona-Gabinetto G.P. Vieusseux, 1982, p. 15, scheda n. 40). Si tratta di una lettera molto notevole, mai trascritta nella sua interezza, che strettissimamente si collega a un precedente, fondamentale saggio di Pancrazi, *Abbaamenti alla luna* («La Voce», VIII, 1, 31 gennaio 1916, pp. 7-16), incredibilmente proscritto per cento anni esatti da tutte le bibliografie gozzaniane: lo ha curiosamente riproposto Paolo Febbraro, a pp. 320-325 della sua monumentale antologia *La critica militante* (introduzione di Giorgio Manacorda, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 [finito di stampare settembre 2001]), procurandone, a p. 208, un pertinente regesto. La normativa inflessibilità dell'interdetto legittima la non avara resezione dei due blocchi che seguono: il primo, di impregiudicata apertura alla comprensione 'storica' della poesia di Gozzano:

Quella di Gozzano è una poesia che s'è spiegata per metà quando se n'è detta l'origine.

Se si pensa che l'impostatura della letteratura d'annunziana tra noi aveva fino a qualche anno fa un tono tirannico, si vede quella di Gozzano come una poesia essenzialmente d'opposizione.

Gozzano, senza accorgersene, un bel giorno si trovò ad essere poeta nuovo.

Doveva essere, e cominciò con l'essere, anche lui, un poeta d'annunziano: tipo, non so, Moschino, o Pantini, o Salvatori.

Anche senza ricorrere al primo libretto di versi, ci sono sonetti e strofe negli stessi *Colloqui*, e altri ne vennero fuori dopo, dove l'imitazione del maestro è evidente.

Solo che Gozzano in quest'esercizi sui trampoli di D'Annunzio mostrò un'impe-
rizza che dovette allora meravigliare, penso, gli stessi suoi compagni nel giuoco.
C'erano, sì, le parole, e certe impostature che potremmo dire *in carattere*, ma la
voce non gli usciva a quel tono, con quella rotondità e quell'altezza.

Veniva fuori qualcosa di scialbo e di piatto che denunciava l'insoddisfazione per-
sino dell'autore.

Gozzano non riusciva a ottenere quella curiosa specie d'intontimento verbale e
ritmico, o quell'ostentazione di muscolatura – ecco qui, osservino; da ciarlatano
in piazza, a principio di fiera; sfilata appena, e retta con due dita, la giacchetta
borgheese.

Non si può pensare che difettesse a lui, per la buona riuscita del giuoco, quel po'
d'orecchio letterario che pure soccorreva i colleghi.

C'era piuttosto in Gozzano un principio di coscienza critica che appunto lo ren-
deva in un mondo di gente così facile e sicura del fatto suo, il peggiore dei d'an-
nunziani.

La salvezza gli venne proprio di qui.

Come uno che abbia provato a camminare per le stanze di casa sua, sotto il peso
di una vecchia armatura – dal cimiero agli schinieri alla lancia – che non è proprio
da lui.

Finché s'accorge che il miglior modo d'uscirne è prendere in ischerzo quella che
era una sua volontà quasi eroica fino a ieri, ma che non poteva oltre reggere con
onore.

Mi pare che la poesia di Gozzano muova proprio da qui; che da qui, da questa
rinuncia un po' ironica e molto malinconica, prenda sapore e significato l'origine
sua.

Nasce giusto con leggero sapore caricaturale che se non fosse finito in coscienza e
in malinconia, avrebbe potuto anche sboccare nelle colonne del «Travaso».

Ma Gozzano era invece tutta coscienza ironica e malinconica. Quando la materia
e i suoni dell'antica poesia gli si sfaldavano e gli morivano tra mano nel lavoro
anche Gozzano deve aver pensato a un'altra poesia, e nuova. Tanto che una
certa insoddisfazione o diffidenza del suo accomodamento ironico, che lo faceva
l'ultimo dei d'annunziani e il primo dei post-d'annunziani, gli restò fino in fondo
alla sua fatica, se concluse con una promessa di rinnovamento: *con altra voce
tornerò poeta...*

In realtà Gozzano è non solo un post-d'annunziano, ma anche il più anti-d'an-
nunziano dei poeti giovani.

La sua poesia è il segno evidente di una fine e l'annuncio di un principio;

il secondo, inscritto nel segno di un composto disincanto a fronte della piega
presa dall'*inventio* gozzaniana in versi e in prosa dopo l'uscita dei *Colloqui*:

A noi pare oggi [...] di capire come Gozzano, scritte quelle quattro o cinque poe-
sie che sono il centro dei *Colloqui* e stemperatele col giuoco, che non fu mai del

resto privo di accorgimento e di grazia, della sua *maniera*, non avesse poi più nient'altro da dire.

Amanti, miserere...

ma quelle della poesia sono vie senza pietà.

Se Gozzano era uscito dalla sua impotenza d'annunziana e aveva avvicinato il piccolo mondo della sua sensibilità con una riflessione critica, ironica e malinconica a un tempo, armonizzata nei suoi due elementi e nel ricordo di D'Annunzio in più, per una macerazione di perfetta letteratura, e se aveva trovata nell'amarrezza sottile di questo giuoco il suo momento di rara felicità, sapeva anche di non poter insistere in questo giuoco, vivo tutto di riflessioni e di riverberi, e che ha il suo valore di poesia a patto d'esser perfetto, senza rischiare di perdere anche quella gratitudine che gli sentiamo dovuta per il beneficio di quelle belle parole... Lo promise; ma non tornò poeta con altra voce.

Ora se lo richiedono, e se gli occorre, fuori della sua parentesi di poesia, rifà quel suo d'annunzianesimo piatto e scolorito press'a poco di prima; oppure – che dispiace anche più – stempera per intere colonne, con disegni appena di novelle, certi casi di vita che riusciamo così bene per conto nostro a pensare come *situazioni* a quella sua bella poesia di ieri, che non ci sappiamo ancora bene rassegnare a pensare finita.

Non starò a sottolineare, nella lettera a Pancrazi, gli indizî flagranti della calcolata strategia dell'elusione adottata da Gozzano per aggirare irenicamente, di *Abbaamenti alla luna*, la più abrasiva materia del contendere esorcizzando l'ipotesi stessa di un perturbante *vis-à-vis* tra il Poeta e il suo Interprete:

Torino. 6.III.1916
Via Cibrario. 65

Caro Patrizi,

ritorno a casa per poco (non dal fronte, sa) e trovo tre copie della Voce, con le pagine sue che mi riguardano. Vorrei che dal suo studio trapelasse meno fraterno consentimento per poterle dire, senza sospetto di vanità lusingata, con quanta simpatia io segua il suo ingegno – simpatia nel senso etimologico di *patire insieme*, di *sentire ad un modo*... Non credo che un cervello possa conquistare un altro cervello: ci sono infinite varietà cerebrali: quando le varietà affini s'incontrano, si riconoscono e s'attraggono come per legge molecolare. Ed è quando si leggono le cose altrui e si ha l'impressione di averle pensate noi, di averle scritte noi. E si è grati allo scrittore come ad un interprete zelante e fedele del nostro più intimo modo di sentire. Io provo questo leggendo i suoi studi letterari. E la critica all'opera mia non è che un pretesto per dirglielo finalmente.

Speravo di essere a Firenze di questi giorni, (dovevo andare in Sicilia) ma una masnada di cinematografai m'ha reclutato per l'esecuzione d'un poema... di celuloide e andrò da tutt'altra parte.

Ci rivedremo, ad ogni modo, tra non molto e parleremo delle nostre care cose inutili...

S'abbia intanto
una stretta forte di mano
suo aff.^{mo}
Guido Gozzano

Differendo a un'occasione che mi auguro non remota la redazione di un compiuto catalogo dei corrispondenti di Gozzano (elementare preconditione di un progetto che non affondi le radici in cielo), segnalo fin da ora la fisionomia multivaria, franta e quasi polverizzata di una simile platea, che comprende *confrères* omologhi o complici (Gustavo Balsamo Crivelli, Orazia Belsito, Gian e Leonardo Bistolfi, Carlo Calcaterra, Francesco Carandini, Emilio Cecchi, Francesco Chiesa, Benedetto Croce, Luigi Federzoni-Giulio De Frenzi, Vico Fiaschi, Lionello Fiumi, Antonio Foschini, Maria Freschi, moglie di Giuseppe Antonio Borgese, Giuseppe Saverio Gargàno, Gian Pietro Lucini, Tomaso Monicelli, Marino Moretti, Mario Novaro, Arturo Onofri, Adolfo e Angiolo Orvieto, Aldo Palazzeschi, Pietro Pancrazi, Rina Maria Pierazzi, Giuseppe Prezzolini, Giuseppe Ravagnani, Celeste Ferdinando Scavini, Renato Serra, Luigi Siciliani, Guido Treves), e non, per esempio, se si faccia eccezione per Italo Mario Angeloni, Eugenio Colmo-Golia, Giulio Gianelli, Salvator Gotta, Amalia Guglielminetti, Roberto Omegna, Carlo Vallini, Mario Vugliano, la galassia degli artisti, *hommes de lettres*, cineasti che a Torino, simpateticamente o antifrasticamente, hanno lambito la «scuola dell'ironia»: penso a Sandro Camasio, Carlo Chiaves, Giovanni Croce, Cosimo Giorgieri Contri, Nino Oxilia, Francesco Pastonchi, e, naturalmente, al padre nobile della scuola, Arturo Graf. Pur non escludendo a priori l'eventualità di qualche imprevedibile *trouvaille* (dell'inedito epistolario di Gozzano con il 'paroliere' subalpino Ferdinando Tettoni, ben noto a Mariarosa Masoero, sono informato anch'io), sospetto che il numero dei destinatari di lettere di Guido sia da ritenere 'chiuso' (non parlo dei mittenti, la cui famiglia si identifica *tout court* con l'ombra corrucciata di Amalia Guglielminetti).

Credo che i minimi spostamenti che nel 'sistema' possono prodursi dipendano piuttosto dal controllo degli autografi delle lettere vulgate affiorati nel corso del tempo in una numerata serie di archivî pubblici o privati italiani e stranieri: il caso più eminente in tal senso è il frutto, recentissimo e insperato, della magnanima decisione del dottor Henry John Woodcock di rendere omaggio alla memoria del padre, Giorgio, donando al Centro di studi di letteratura italiana in

Piemonte «Guido Gozzano-Cesare Pavese» dell'Università di Torino le lettere e le carte inviate da Guido Gozzano, tra il 1914 e il 1916, alla giovane Silvia Zanardini, futura madre di Giorgio Woodcock, e alla di lei sorella Alina, e sopravvissute, per dir così, al generoso (e incondito) esercizio editoriale esperito in due fasi da Francesco Pastonchi: la prima volta nel corpo del saggio *Il terzo Guido* (in «La Lettura», XLII, 1, gennaio 1942, pp. 1-9, poi in *Ponti sul tempo*, Milano, Mondadori, 1947, pp. 141-171), la seconda nella nota al testo del primo di *Due poemetti inediti* (*Carolina di Savoia* e *La culla vuota*) allegati all'articolo *Morte e opere di Guido Gozzano* («Il nuovo Corriere della Sera», 11 luglio 1948, p. 3).

Se dalle lettere di Gozzano a Silvia e a Alina Zanardini è lecito attendere un contributo importante al chiarimento di alcuni cruciali snodi dell'ultima fase dell'esistenza di Gozzano mai adeguatamente messi a fuoco, rimane, invece, dolorosamente impregiudicata la 'croce' *par excellence* con la quale è costretto a misurarsi chiunque si disponga all'attraversamento delle lettere di e a Gozzano: il carteggio con Amalia Guglielminetti. A sessantacinque anni dall'edizione delle *Lettere d'amore*, a sessantadue dalla tragica morte del sommo bibliofilo Spartaco Asciamprenner, gli autografi di Guido e di Amalia continuano ad essere introvabili: e a sciogliere il garbuglio che li avvolge non è sicuramente servito il paragrafo che giusto ad *Asciamprenner* si intitola e si legge a pp. 41-45 dell'avvincente (e reticente) *mémoire* postumo del grande libraio milanese Carlo Alberto Chiesa «*Un mestiere semplice*». *Ricordi di un libraio antiquario. Per i novant'anni di Gianni Antonini* ([a cura di Patrizio Aiello, Ginevra Avalue, Valeria Riboli, Sara Sullam, Maria Villano,] Milano, Officina Libraria, 2016): versione a stampa della «registrazione audio della conferenza tenuta all'Università Cattolica di Milano nei primi anni Novanta del secolo scorso (in una data posteriore al 3 marzo 1992 [...])» per sollecitazione di Giuseppe Billanovich.

Non intendo indulgere neppure per un attimo al potere di fascinazione indotto da un *puzzle* filologico, archivistico e bibliografico non so se convertibile in una magari frustrante storia di *detection*: prendo atto della persistenza di una *impasse* che non deve diventare paralizzante e neppure istigare all'inseguimento del fantasma della cosa in sé. Nell'edizione 1956 delle *Opere* di Gozzano ereditata da Carlo Calcaterra Alberto De Marchi forniva *en passant*, a p. 1305, una notizia che appartiene a pieno titolo alla zona più profonda dei 'misteri' gozzaniani: «L'epistolario di Guido Gozzano avrebbe dovuto essere dato alle stampe quale VI volume della cosiddetta "edizione definitiva" iniziata nel 1935; nel 1943 venne però distrutto, insieme con altro materiale gozzaniano, da un incendio per incursione aerea».

Il rogo della casa editrice Garzanti nell'agosto 1943 non ha impedito che otto anni dopo vedessero la luce le *Lettere d'amore*. Se pure si voglia concedere,

come conviene a un *feuilleton* che si rispetti, che Spartaco Asciamprener si è portato nella tomba il suo segreto, non per questo mi sembrano venute meno le ragioni dell'artigianale, empirica *quête* che nel cuore degli anni Ottanta intraprese con geniale pedanteria un magistrale 'conoscitore' della vita di Gozzano, il mantovano Aldo De Toma, sottoponendo (trentacinque anni dopo...) a una impietosa 'revisione' il lavoro di Asciamprener e affidandone i risultati a un fascicolo dattiloscritto di trentuno pagine, più tre liminari, dal titolo *Datazione di alcune lettere di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, che volle donare a Marziano Guglielminetti e a me. Non senza emozione leggo sul frontespizio: «Mantova | 21 ottobre 1986» (non presenta indicazioni topografiche e cronologiche, ma è parte integrante di quel medesimo disegno, il più esile *dossier* dal titolo *Datazione di alcune lettere di* Lettere a Carlo Vallini con altri inediti); e non si perdano di vista, di De Toma, «*Le non godute*» e *altre note gozzaniane*, in «Lettere italiane», XXXVI, 1, gennaio-marzo 1985, pp. 83-108; *Lo sconosciuto unico incontro d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, in «Lettere italiane», XXXVIII, 4, ottobre-dicembre 1986, pp. 527-541; *Due note gozzaniane*, in «Critica letteraria», XXII, fasc. II/79, 1993, pp. 343-354.

Sono persuaso che del ventaglio delle investigazioni di De Toma gli editori à *venir* dello sghembo, asimmetrico carteggio di Gozzano avranno modo di fare tesoro.

I LIBRI DI «LEVIA GRAVIA»

Collana diretta da Mariarosa MASOERO e Giuseppe ZACCARIA

1. «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». Omaggio a Cesare Pavese, 2001, pp. VIII-420, € 36,15.
978-88-7694-532-6
2. *All'ombra del maestro. Lettere di e a Benedetto Croce (1903-1933), scelte, trascritte e raccolte da Giovanni Castellano*, a cura di Roberta BRUNO PAGNAMENTA e Renato MARTINONI, 2003, pp. XVIII-194, € 16,00.
978-88-7694-663-2
3. Anco Marzio MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, 2003, pp. VIII-148, € 15,00.
978-88-7694-719-1
4. *Per 'Levia Gravia'*, 2004, pp. VIII-320, € 26,00.
978-88-7694-775-2
5. Luisella MESIANO, *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia ragionata e analitica*, 2007, pp. XXXIX-468, € 40,00.
978-88-7694-968-5
6. Valerio CAPASA, «Lo scopritore di una terra incognita». *Cesare Pavese poeta*, 2008, pp. XXXIV-434, € 36,00.
978-88-6274-036-4
7. Cesare PAVESE, Renato POGGIOLI, «A meeting of minds». *Carteggio 1947-1950*, a cura di Silvia SAVIOLI, 2010, pp. VIII-164, € 18,00.
978-88-6274-219-1
8. «Il clamoroso non incominciare neppure», Atti della Giornata di studio in onore di Augusto Blotto (Torino, Archivio di Stato, 27 novembre 2009), a cura di Mariarosa MASOERO e Gabriella OLIVERO, 2010, pp. VIII-180, € 20,00.
978-88-6274-237-5
9. «Officina» Pavese. *Carte, libri, nuovi studi*, Atti della Giornata di studio (Torino, Archivio di Stato, 14 aprile 2010), a cura di Mariarosa MASOERO e Silvia SAVIOLI, 2012, pp. X-180, € 20,00.
978-88-6274-348-8
10. *La letteratura degli Italiani. Vol. 3. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di Claria ALLASIA, Mariarosa MASOERO, Laura NAY, 2012, pp. XXXVIII-190, CD-Rom allegato, € 20,00.
978-88-6274-383-9
11. Laura NAY, «Eretici» e garibaldini. *Il sogno dell'Unità*, 2012, pp. 216, € 18,00. **978-88-6274-420-1**
12. *Bruno Vasari "Il superstite"*, a cura di Barbara BERRUTI, 2013, pp. XIV-126, € 16,00.
978-88-6274-407-2
13. Linuccia SABA, Bruno VASARI, «Gli amici hanno sempre il radar». *Carteggio (1959-1980)*, a cura di Mariarosa MASOERO e Gabriella OLIVERO, 2013, pp. XVIII-106, € 16,00. **978-88-6274-451-5**
14. Beatrice MENCARINI, «L'inconsolabile». *Pavese, il mito e la memoria*, 2013, pp. XXIV-60, € 15,00.
978-88-6274-464-5
15. Mario CHIESA, *Saggi folenghiani*, a cura di Giovanni BÀRBERI SQUAROTTI, Paolo LUPARIA, Mariarosa MASOERO, Patrizia PELLIZZARI, 2013, pp. XXII-168, € 18,00. **978-88-6274-474-4**
16. *La «Nekyia» omerica (Odissea XI) nella traduzione di Cesare Pavese*, a cura di Eleonora CAVALLINI, 2015, pp. IV-108, € 16,00. **978-88-6274-598-7**
17. *Vita e opere di Edoardo Calandra narrate da Cammillo Franco, con carteggi e documenti inediti*, a cura di Monica LANZILLOTTA, 2015, pp. VI-258, € 18,00. **978-88-6274-651-9**

Finito di stampare nel novembre 2017
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (MI)
per conto delle Edizioni dell'Orso